

## Aula abierta

## La pieza del mes en la web

En la página web de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro se puede consultar el comentario histórico-artístico dedicado a una de las piezas de colecciones públicas y privadas, que conforman nuestro acervo cultural. Con periodicidad mensual, se analizan obras seleccionadas tanto inéditas, como otras ya conocidas, sobre las que se aportan novedades para su conocimiento. También se pondrá especial interés en la presentación y difusión de objetos pertenecientes a las denominadas artes suntuarias que, por haberse considerado como “menores”, no han merecido la atención que debieran.

Con esta iniciativa la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro desea contribuir al conocimiento actualizado de otras tantas obras, con la intención de que sean valoradas de un modo interdisciplinar que abarque aspectos históricos, artísticos e iconográficos y los derivados del uso y función de las diferentes obras.

ENERO 2010

## Retrato de la Reina Doña Blanca en Santa María la Real de Olite

D<sup>a</sup>. Mercedes Jover Hernando

En el siglo XV la corte del Reino de Navarra tenía en el Palacio de Olite una de sus residencias principales y más suntuosas. Con la Reina Doña Blanca (1358-1441) hija de Carlos III el Noble y Leonor de Trastámara y madre del Príncipe de Viana, Olite siguió siendo una importante sede real. Su primer matrimonio con Martín de Sicilia le llevó a aquellas tierras del Mediterráneo donde todavía se guarda de ella grata memoria, como mujer sensible y como legisladora moderna. Tras enviudar en 1409 regresó a Olite en 1415, fijando en este solar su residencia y casando en segundas nupcias con el infante don Juan de Aragón en 1420. La muerte le sorprendió en tierras castellanas, con motivo del matrimonio de su hija Blanca. De salud delicada, su fallecimiento provocó luchas por la sucesión en el viejo Reino, para el que su reinado significó un momento de austeridad.

Su relación con Olite ha quedado inmortalizada en la única escultura que se conoce de esta reina, cuyo retrato, cual figura regia y devota, ha presidido el acceso al claustro que antecede la iglesia de Santa María de Olite, que ella misma financió, hasta el año 2006.

Esta efigie de la reina Doña Blanca de Navarra nos muestra a una dama suntuosamente ataviada a la moda francesa de la época, con brial bordado y amplio manto, prendas que caen en gruesos pliegues, destacando su tocado de cuernos (el cabello en un recogido que forma dos puntas laterales sobre el que cae el velo) sobre el que se alza la corona, en el que todavía se aprecian restos del dorado y policromía originales; ricos collares completan el atuendo. El tiempo ha borrado del rostro las carnosas mejillas y los pequeños labios que esbozaban la sonrisa con la que la retrató, presumiblemente, el escultor de origen borgoñón Johan Lome de Tournai. Doña Blanca aparece orante, de pie, con las manos unidas y sosteniendo una filacteria con la inscripción *MATER MEU DE*. Se

Frontal y reverso de  
D<sup>a</sup> Blanca tras su  
tratamiento.



alza sobre una peana con sus armas (escudo partido, 1 cuartelado de Navarra y Evreux; 2 cuartelado en aspa de Aragón, Castilla y León) que sostiene un lebril sobre hojas de castaño y hace pareja con la Virgen con el Niño, hacia quien dirige su oración.

Esta delicada imagen tallada en estilo gótico en pleno siglo XV, hacia 1432, ha sufrido durante décadas el rigor atmosférico de la intemperie, que había debilitado la piedra arenisca que constituye su soporte (105 x 40 x 35 cm) Por ello el Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana la retiró en el año 2006 para aplicarle un tratamiento de conservación y restauración que frenase el deterioro, consolidase el soporte, retirase la suciedad acumulada (costra negra de contaminación, morteros y cementos añadidos, musgos y ataque biológico), mejorase su empobrecido aspecto y garantizase su conservación.

El desmontaje de la talla para que se le pudiese aplicar el tratamiento reveló una fina escultura de bulto redondo que conservaba, aunque mínimos, algunos restos del dorado y policromía con los que fue terminada. El acabado pictórico de la escultura monumental era algo no sólo frecuente sino casi obligado en la época. Estos pequeños restos lo evidencian y nos lo recuerdan.

Finalizado el tratamiento especializado de conservación y restauración, el retrato real se exhibió temporalmente en el propio Palacio de Olite, para que pudiese ser admirada en toda su amplitud.

Su delicado estado de conservación, su importancia iconográfica (no son tantos los retratos reales de época que se conservan) y artística (es obra atribuida al artista de la corte de los Evreux, Johan Lome de Tournai) hicieron que los responsables del patrimonio cultural de Navarra, contando con el visto bueno de la parroquia y la Diócesis, titulares del bien, hayan realizado una réplica de la imagen, que es la que luce *in situ* desde el 30 de diciembre de 2009, mientras que la original se custodia bajo un arcosolio adaptado al efecto, en el interior de la iglesia de Santa María la Real de Olite, a resguardo del agua, del viento y de los cambios bruscos de temperatura y humedad, que minarían la integridad de esta importante talla gótica.

### Bibliografía:

Steven Janke, R., *Jehan Lome y la escultura gótica posterior en Navarra*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1977, pp. 173-176. García Gaínza y otros, *Catálogo Monumental de Navarra III. Merindad de Olite*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1985, pp. 283-284. Martínez de Aguirre Aldaz, J., *Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1987, pp. 324-325. Ramírez Vaquero, E., *Historia de Navarra II. La Baja Edad Media*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1993, p. 41. Martínez de Aguirre, J., y Menéndez-Pidal, F., *Emblemas heráldicos en el arte medieval navarro*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, p. 217.

FEBRERO 2010

## Cáliz de la consagración de la nueva iglesia de San Francisco Javier (1901).

### Tesoro. Catedral de Pamplona

D. Eduardo Morales Solchaga

Preservado en el tesoro de la catedral de Pamplona, se encuentra un cáliz de comienzos del siglo XX, que encierra en sus entrañas una serie de condicionantes históricos que lo hacen brillar con luz propia dentro del citado camarín. Según reza la escritura del interior de la base: “M. ILLMO Y RVMO. SR. DN. JOSE LOPEZ MENDOZA Y GARCIA OBISPO DE PAMPLONA. RECUERDO DE LA CONSAGRACION E INAUGURACION DE LA IGLESIA DEDICADA A S FRANCISCO JAVIER. 19 DE JUNIO DE 1901. LA DUQUESA VILLAHERMOSA”.

Por tanto, da cuenta de la consagración del nuevo templo dedicado a San Francisco Javier, acaecida el 19 de junio de 1901. Vino a sustituir a la capilla que hasta entonces se erigía en aquel solar, proceso que quedó enmarcado en la restauración del castillo, proyectada por don Ángel Goicoechea y Lizarraga, y financiada por la duquesa de Villahermosa. Según el acta del citado ceremonial, terminado la consagración del templo “El Exmo. e Ilmo. Sr. D. Juan Soldevila y Romero, Obispo de Tarazona, celebró Misa pontifical sobre el altar recién consagrado, asistiendo al Santo Sacrificio el Exmo. Sr. Duque de Luna, como delegado regio; la señora Duquesa de Villahermosa, fundadora; los señores Obispos de Huesca, Barbastro y Jaca, Comisión del Excmo. Cabildo Catedral, la Excelentísima Diputación de Navarra, Comisiones de los Ayuntamientos de Pamplona y Sangüesa, otros muchos ilustres señores é inmenso concurso de pueblo”.

El cáliz, de plata sobredorada, que encierra una doble función, litúrgica y conmemorativa, fue regalado por la duquesa de Villahermosa y señora de Javier, a don José López Mendoza y García, obispo de Pamplona entre 1899 y 1923, encargado de realizar la consagración previa del templo, ceremonia hartamente necesaria para su puesta en funcionamiento. A su muerte, el cáliz se depositó, junto con algunas de sus



Cáliz de la consagración de la iglesia de Javier (1901).

pertenencias, en el tesoro de la catedral de Pamplona, donde se ha conservado de modo adecuado hasta nuestros días, pasando inadvertido entre otros muchos ornamentos de todo tipo.

Por lo que respecta a la estructura, se trata de un cáliz de estilo neogótico, con base polilobulada hexagonal de pestaña moldurada. Posee un zócalo calado, con lóbulos acucharados y gollete de templete hexagonal, de un solo cuerpo, sostenido por columnas cilíndricas con nudo de manzana achatada. El astil es también hexagonal con nudo de manzana achatada con besantes romboidales. En lo que a la copa se refiere, posee morfología acampanada que diferencia subcopa calada y recortada. Presenta una rica decoración de elementos vegetales y geométricos sobrepuestos en la base, grabados en el astil y recortados en la subcopa, que en los lóbulos de la base enmarcan espejos ovales y rectangulares con diferentes esmaltes.

A pesar de no contar con marcaje alguno, resulta de gran interés la iconografía que en los esmaltes de los lóbulos del pie se sustenta, que presentan escenas de la hagiografía del santo navarro y escudos heráldicos. El primero de los óvalos representa a San Francisco Javier predicando, siguiendo el modelo de Gérard Edelinck (1682), que a su vez se había inspirado en una pintura desaparecida de Jerónimo Sourley, activo en Lyon en 1664; el segundo, presenta la muerte de San Francisco Javier, acompañado por un indio, iconografía harto conocida y difundida en muy diferentes versiones grabadas, destacando los



Arriba:  
Esmaltes con la vida  
del santo: San  
Francisco Javier pre-  
dicando, muerte de  
San Francisco Javier,  
y huida milagrosa de  
los nativos.

Abajo:  
Esmaltes con escudos  
heráldicos: Señorío de  
Javier, Reino de  
Navarra y Ducado de  
Villahermosa.



modelos de Carlo Maratta y Gaulli; en el tercero, se describe la huida milagrosa del santo por el río, acechado a pedradas y saetazos por los nativos, encima de un tronco, hecho milagroso acaecido en las islas del moro. Estos dos últimos episodios siguen de modo fidedigno los grabados de la *Vida Iconológica*, del P. Gaspar Juárez, si bien en el segundo de ellos se omite la figura de Antonio de Santa Fe, su intérprete en aquellos territorios.

Por lo que a la heráldica respecta, también se representan tres escudos. El primero de ellos, el del señorío de Javier, cortado; el registro superior de gules con un creciente jaquelado de oro y sable; el inferior de plata con una faja jaquelada de los mismos esmaltes. Todo ello se timbra con el mote “Nihil Ultra” (nada más alto), que según Julio Altadill es una “*alusión clara y adecuada a la santidad y al heroísmo supremos de nuestro excelso Patrono, el más elevado propagandista de la fe católica en el mundo*”. El siguiente que se representa es el escudo de Navarra, tierra de la que el santo comenzó ostentar el copatronato, tras una larga polémica, en 1657. Por último se representan las armas de la duquesa de Villahermosa, configuradas a base de un escudo medio cortado y partido: en el primero de los registros se representa en campo de gules, un castillo de oro aclarado de azur; en el segundo, en campo de plata, un león rampante de gules, coronado de oro; y en el tercero, en campo de oro, cuatro palos de gules. Sobre ellos un cuartel configurado a base de cinco puntas de flecha y tres cabezas de alabarda sobre campo de gules. Todo ello se timbra con la corona ducal y se acompaña de dos filacterias: la superior en la que se lee “*gloria non moritur, virtus vera nobilitas*”; la inferior con el mote familiar “*sanguine empta, sanguine tuebor*”. El modelo tomado es el del “*ex libris*”, de la marquesa, probablemente proporcionado al orfebre por el celeberrimo don José Ramón Mélida, bibliotecario de la duquesa y cronista de los festejos de los que se ha dado cuenta, entre muchos otros cometidos.

### Bibliografía

- *Álbum de Javier. Recuerdo de la inauguración de la iglesia elevada en honor de San Francisco Javier por la Excma. Sra. Duquesa de Villahermosa*, Madrid, Viuda e hijos de M. Tello, 1901.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El fondo iconográfico del Fondo Schurhammer: la memoria de Javier en imágenes*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006.
- GOÑI GAZTAMBIDE, J., *Historia de los obispos de Pamplona. Siglo XX*, Pamplona, EUNSA, 1999, vol. XI.
- TORRES OLLETA, G., *Redes iconográficas: San Francisco Javier en la cultura visual del Barroco*, Madrid, Iberoamericana, 2009.
- VV.AA., *Biblioteca Javeriana* [6 vols.], Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2004 - 2006.

MARZO 2010

Un retrato de Ciga recupera la memoria  
del benefactor Santiago Ondarra Goicoechea

D. Francisco Javier Zubiaur Carreño



Santiago Ondarra  
retratado por Ciga  
hacia 1918. Museo de  
Navarra.  
Foto: Larrión &  
Pimoulier.



Las celebraciones son aptas para revisar los fondos de un museo. Tal ha sucedido con los del pintor pamplonés Javier Ciga Echandi (1877-1960) en el Museo de Navarra, de cuyo fallecimiento se cumplen los 50 años.

Bajo el equivocado título “Retrato de un político”, se había inventariado una pintura al óleo sobre lienzo de 94,5 x 120 cm., con la firma J. CIGA ECHANDI, ingresada en dicho Museo procedente del Servicio de Salud Mental del Gobierno de Navarra. Realizada hacia 1918, en ella el personaje aparenta tener unos 59 años. Viste una chaqueta de traje de color negro con su cuello aterciopelado cuyas solapas dejan ver una camisa blanca con su pajarita negra. Permanece en pie –el retrato es de tres cuartos y frontal, levemente ladeado-, con los brazos extendidos. Su mano derecha apoya los nudillos sobre una mesa de madera que deja ver parte de su faldón tallado. Sobre ella, tras la mano, dos libros superpuestos. Una luz rasante proveniente de nuestra derecha aviva el color negro de la indumentaria con brillos grises, atemperándose el retrato con los tonos cálidos de la piel de las manos y el rostro. La figura se destaca del fondo neutro por el leve efecto de un contraluz que proviene del lado de la mesa, donde los libros –pintados con verde, ocre y blanco- dan una nota de color a un conjunto verdaderamente sobrio. En la cabeza, bien formada y encarnada, los rasgos de la cara denotan lo que parecen ser secuelas de un pasado ictus cerebral o de una parálisis facial, a juzgar por la disimetría de boca y barbilla, y la caída del párpado izquierdo.

El dato de su procedencia nos ha permitido, gracias a la colaboración del Dr. D. José Javier Viñes Rueda, responsable de su entrega al Museo de Navarra el 16 de julio de 1986, identificar al retratado como D. Santiago Ondarra Goicoechea, nacido en Iturmendi (Navarra) en 1859. Era hijo de Cristóbal Ondarra, propietario, y de Celestina Goicoechea, matrimonio que además de él tuvo otros siete hijos. La desahogada posición familiar les permitió dar estudios, conforme a los criterios de la época, preferentemente a los hijos varones: José y Rogelio estudiaron Farmacia y abrieron botica en el número 21 de la calle Mercaderes, de Pamplona. Esteban, al título de Farmacia unió los de Ciencias Naturales y Medicina, detentando más tarde la plaza de médico de Bacaicoa, población de la Barranca próxima al lugar de nacimiento. Filomena estudiaría Magisterio ejerciendo como maestra de Zizur Menor. No constan estudios del resto de sus hermanos: Florencia, Teodora y Miguel Francisco.

Santiago estudió Farmacia entre 1881 y 1882, y a continuación Medicina, en la Universidad Central de Madrid, iniciando el doctorado, aunque no llegó a desempeñar ninguna de las dos profesiones para las que se preparó dada su holgada posición económica, lo que le permitió dedicar su esfuerzo a favor de los demás.

Desde 1924 fue miembro de la Junta de Gobierno de la Santa Casa de Misericordia, de Pamplona. Así mismo socio de la Biblioteca Católico Propagandista de la misma ciudad que sostenía la revista ilustrada *La Avalancha*, donde se publicó la esquila de nuestro personaje en uno de sus números, por ello se deduce que era lector

de sus páginas. La revista se definió como antiliberal y tradicionalista, entrando a debatir con frecuencia sobre la llamada “cuestión social”.

Falleció en Pamplona el 28 de septiembre de 1932, con 73 años. En noviembre de 1929 había superado una grave enfermedad, quizás la que dejara huella en su rostro. Sus herederos fiduciarios Jesús Francisco Fuentes Soria y Juan Sagüés Apesteguía, siguiendo instrucciones suyas, crearon e instituyeron, mediante escritura otorgada el 15 de mayo de 1941 ante el notario Juan San Juan, de Pamplona, la Fundación permanente a la que dieron el nombre de “Fundación Ondarra”, en memoria del expresado don Santiago, con fines benéfico-sociales, y con un capital inicial de 3.639.119 pesetas.

El patronato quedó constituido, además de por los dos citados (siendo Juan Sagüés su Presidente), por el sacerdote D. Justiniano Arratibel (Párroco de San Nicolás), Rogelio Ondarra Goicoechea (hermano del finado), y Aniceto Muniain Olagüe (vecino).

Su primera orientación, de tipo sanatorial, fue encaminada primordialmente a combatir las enfermedades óseas infantiles. Para ello fue erigido en las inmediaciones del pueblo de Biurrun, en la vertiente sur de la Sierra del Perdón, cerca de Campanas, un edificio proyectado por Víctor Eúsa y construido por la empresa Erroz-San Martín, cuyas obras fueron recibidas oficialmente en diciembre de 1940. En una cripta situada en el mismo se dieron cristiana sepultura a los restos de aquel filántropo generoso que fue D. Santiago.

Recibió la denominación de “Sanatorio Ondarra”. Fue inaugurado el 26 de julio de 1944 y nombrado como primer director del mismo el doctor Juan Lite Blanco, que contó con la ayuda del médico de Campanas García Remón, el servicio de las Hijas de la Caridad y la capellanía a cargo del coadjutor de la Parroquia de San Nicolás de Pamplona D. Clemente Fernández.

Los efectos buscados se consiguieron plenamente a base, sobre todo, de descanso, aire puro, soleamiento y alimentación. De modo que en 1958, al considerarse ya desaparecida la tuberculosis ósea con la aparición de los tratamientos mediante hidrácidas, se optó por dar a la Fundación otra orientación dentro de su finalidad benéfico-social. De esta forma, el 25 de enero de 1958 se constituyó el nuevo Patronato de la Fundación Ondarra en el que varios miembros del Consejo de Administración de la Caja de Ahorros de Navarra ocuparon los puestos vacantes, decidiéndose que el edificio de Biurrun sería destinado en adelante a colonias escolares para acoger niños de constitución débil necesitados de reposo y buena alimentación, no ya para niños tuberculosos o pacientes de enfermedades infecciosas como hasta entonces.

Así, a partir del verano de 1961, y una vez reformado el edificio para residencia de verano con capacidad para un centenar de niños, la CAN figuraría al frente de la, a partir de entonces, denominada Colonia Escolar “Fundación Ondarra”. La Caja se comprometía a asumir el déficit generado por su funcionamiento sin alterar por ello los fines de la Fundación y el espíritu del testador D. Santiago Ondarra Goicoechea.

El centro mantuvo esta actividad hasta 1975, aproximadamente, en que ya bajo responsabilidad del Gobierno de Navarra quedó destinado a tratamiento de drogadictos por convenio con la Fundación “El Patriarca”, organización que luego desapareció. Posteriormente, el edificio quedó abandonado y fue objeto de pillaje. Hacia 1981, el Dr. Viñes, a la sazón Director General de Sanidad y Bienestar Social, logró recuperar *in extremis*, del antiguo despacho de dirección, los libros médicos que pertenecieron al ilustre benefactor y su título de Licenciado en Medicina por la Universidad Central, que pasaron al fondo de la Biblioteca General de Navarra, así como su retrato, pintado por Ciga, ahora objeto de análisis, que ingresó en el Museo de Navarra.

Su biblioteca era un compendio de los conocimientos del último tercio del siglo XIX, con títulos editados en Madrid y Barcelona, muchos de ellos de especialistas franceses traducidos al español. Se compone de cuarenta monografías, las revistas españolas de *Medicina y Cirugía Prácticas* y la *Ibero-americana de Ciencias Médicas*, así como de varias obras de carácter humanístico, y se puede decir constituye una biblioteca básica en su especialidad médica.

Entre las materias comprendidas figuran la higiene (con los tratados de Juan Giné y Partagás, Michel Lévy, Charles Londe. Pedro Felipe Monlau y Luis Pérez Minguez); la anatomía y fisiología (con los de Xavier Bichat, Philippe Hutin, Alexandre Jamain y Philibert-Constant Sappey); la anatomía patológica (con el tratado de Eduardo García Solá); la patología quirúrgica (con los textos de Theodor Billroth, John Eric Erichsen, Alphonse Guérin, Wilhelm Roser), interna y terapéutica (de Hermann Eichort, Joseph François Malgaigne, Léon Moynac, y el libro de Léon Athanase Gosse- lin sobre la práctica quirúrgica en el Hôpital de la Charité de París); sobre enfermedades de la piel (el texto de Eugène Guibout); medicina legal y toxicología (los de Diego Aguilera Sánchez y Pedro Mata); pediatría (Eugène Bouchut); filosofía médica (Jean Bouillaud); psiquiatría (William Alexander Hammond y Pedro Mata); obstetricia (Désiré-Joseph Joulin); y manuales generales sobre terapéutica (de Armand Trousseau, Francisco Javier de Castro y A. García Cuello), práctica médica (Tomás Santero y Moreno, más el texto de Clínica Médica del Hôtel-Dieu de París de Armand Trusseau); homeopatía (Pedro Mata), y uno específico para el centro, el “Tratamiento de la tuberculosis pulmonar” de Juan Manuel Mariani y Larrión. Hay algunos títulos complementarios sobre física experimental y aplicada a la meteorología (de Adolphe Ganot), química (el de Ramón Torres Muñoz de Luna) y astronomía (de Augusto T. Arcimis y de Werle), ciencia que le interesó secundariamente.

La contribución asistencial de la Fundación Ondarra se sumó eficazmente a la iniciativa ya emprendida por el Patronato Nacional Antituberculoso que inició tales preventorios infantiles en los años 1925-1930, redoblando otras estimulantes actuaciones de la beneficencia privada en Navarra como fueron las de Dña. Concepción Benítez (fundadora en 1913 del primitivo Hospital Provincial en Barañain), de don Fernando

Daoiz (impulsor del Manicomio Vasco-navarro Hospital Psiquiátrico Provincial desde 1905) y de don Joaquín Ruiz (creador de la Maternidad y Orfanato de Pamplona en 1904).

Desde el punto de vista artístico, este retrato de Ciga, ejecutado hacia 1918, está próximo en el tiempo a los mejores retratos masculinos pintados por él en la década de 1920, dedicados a personas destacadas de la burguesía, representantes de la cultura artística e intelectual o profesionales de la sociedad pamplonesa (Primitivo y José Erviti, Eugenio Gortari Polit, Estanislao de Aranzadi, Eugenio del Castillo o el recién descubierto de Eustaquio Echauri). Todos ellos representados en la disposición que ya hemos descrito, con elegancia personal indudable, y una severidad en su apostura consecuencia de una paleta reducida a negro, gris, las más cálidas encarnaduras y algún detalle, como en este “Retrato de Santiago Ondarra” son los libros, que nos sitúan al personaje con relación a sus inclinaciones, detalles que al mismo tiempo merman parte de su parquedad característica. Destacan en él equilibrio compositivo, exacto dibujo y modelado, pincelada controlada, claroscuro delicado, detallismo anatómico, justeza general de las calidades y captación psicológica, en línea con el realismo post-romántico.

### Bibliografía

Alegoría Goñi, C., *El pintor J. Ciga*, Pamplona, Caja de Ahorros Municipal de Pamplona, 1992.

Zubiaur Carreño, F. J., “Nuevo retrato de Ciga de su época de París, el del periodista y filólogo Eustaquio Echauri Martínez”, *Príncipe de Viana*, 250 (2010), pp. 295-304.



Eugenio Arraiza. Proyecto de Ayuntamiento y Plaza Municipal para Pamplona (1945). Perspectiva.

ABRIL 2010

### Eugenio Arraiza. “Proyecto de Ayuntamiento y Plaza Municipal para Pamplona” (1945)

D. José Javier Azanza López

Desde la década de 1930, sucesivas corporaciones municipales venían planteándose la necesidad de ampliar la Casa Consistorial de Pamplona o de levantar un edificio de nueva planta, dado que el erigido a mediados del siglo XVIII resultaba insuficiente para poder instalar en él con un mínimo de comodidad los servicios de oficinas y representatividad. La reforma del Consistorio no se planteaba de manera aislada, sino que vendría a

integrarse en un proyecto más amplio de reorganización del planeamiento urbano de esta zona de la ciudad para mejorar sus comunicaciones y dotar de mayor amplitud a sus calles, cuya estrechez dificultaba el tránsito de peatones y vehículos.

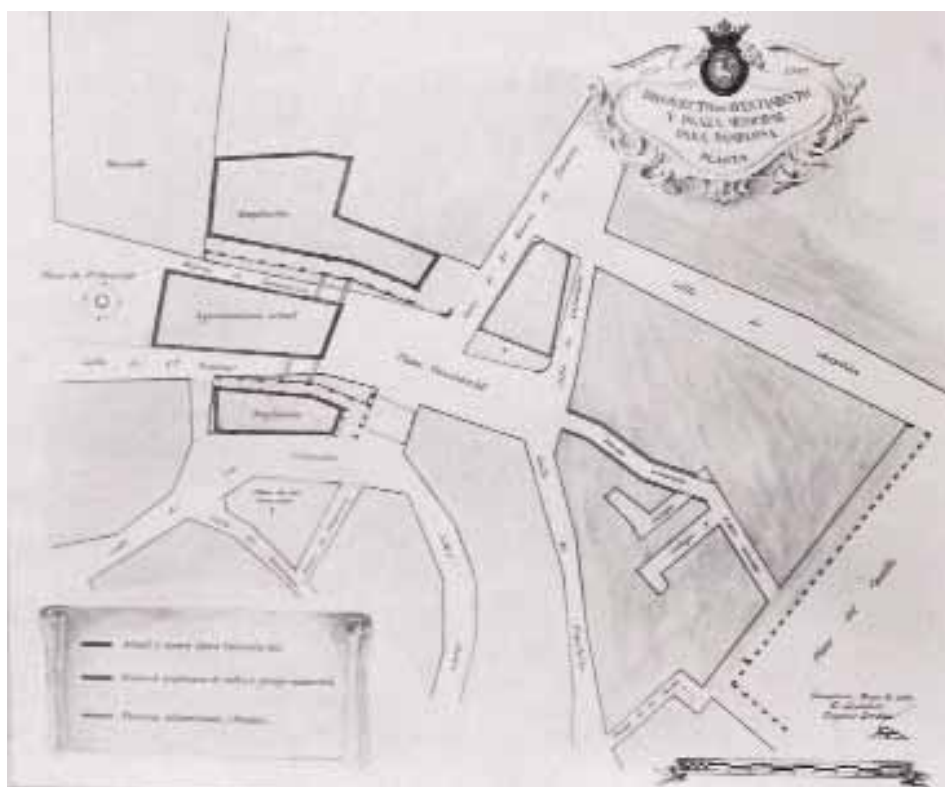
En el complejo proceso que se desarrolló en los años siguientes y que culminará con la aprobación del proyecto definitivo firmado en Madrid en junio de 1951 por los hermanos José María y Francisco Javier Yáñez Orcóyen (proyecto que contemplaba la demolición del edificio del siglo XVIII, respetando únicamente su fachada, y la construcción de uno nuevo con ampliación hacia la Plaza de Santo Domingo), se sucedieron numerosas propuestas, desde las que propugnaban el traslado del edificio concejil a otro emplazamiento diferente al que ocupaba, hasta las que abogaban por respetar su ubicación y aprovechar los edificios colindantes para proceder a su ampliación. Por esta interesante página de la arquitectura y urbanismo de la Pamplona del siglo XX desfilan arquitectos como Víctor Eusa, Francisco Garraus, el madrileño Luis Cabrera Sánchez, el extremeño Eduardo Escudero Morcillo, o el aragonés Antonio Cámara Niño; y también Eugenio Arraiza, cuyo proyecto de reforma de la Casa Consistorial pamplonesa, en caso de haber prosperado, habría cambiado por completo la imagen de esta parte de la ciudad.

Movido por el cariño que profesaba a su ciudad natal, el concejal y arquitecto pamplonés Eugenio Arraiza Vilella (1908-1968) elaboró un *Proyecto de Ayuntamiento y Plaza Municipal para Pamplona*, firmado el 15 de junio de 1945, en el que abordaba el problema de la nueva Casa Municipal. En la memoria del mismo, Arraiza recogía en primer lugar una serie de consideraciones acerca de su necesidad y emplazamiento. No tenía ninguna duda sobre la necesidad de acometer con urgencia un proyecto de reforma de la Casa del Regimiento, debido al aumento de la población que obligaba a un mayor número de servicios, y a la deficiencia de las instalaciones municipales, incluso en los despachos y salas de la parte noble o representativa; y tampoco cabía discusión posible en cuanto al emplazamiento, por cuanto se mostraba partidario de mantener el edificio actual y acometer una ampliación del mismo en los terrenos circundantes, apartándose así de la propuesta de un grupo de concejales de construir un nuevo edificio en el solar que resultase de la compra o expropiación de la casa nº 11 del Paseo de Sarasate, correspondiente con la antigua Casa de los Baños, tomando, en caso de necesidad, parte o la totalidad de la antigua Plaza del Vínculo (en aquellos momentos del 22 de Agosto). Se servía en su discurso de razones de carácter patrimonial, basadas en el respeto y conservación del legado recibido de nuestros mayores, máxime cuando se trataba de la casa de todos los ciudadanos; e invocaba a su vez la necesidad de preservar los rasgos identitarios de la ciudad que, con el aspecto moderno de las edificaciones del Ensanche, corría el peligro de perder carácter y personalidad, adquiriendo un tono anodino. A todo ello se unían motivaciones histórico-simbólicas, pues cuando a mediados del siglo XVIII la Corporación Municipal se encontró ante similar disyuntiva, no consideró otra posibilidad que no fuera la de conservar la misma ubicación que ocupaba el edificio anterior, fiel reflejo de la estima hacia el lugar



señalado en el Privilegio de la Unión; y además Pamplona constituía uno de los escasos ejemplos en los que nunca hubo otro emplazamiento para el Ayuntamiento de la ciudad.

Aclarados los puntos concernientes a la necesidad y emplazamiento, Arraiza daba principio a su proyecto con una introducción histórica en la que repasaba de forma sintética la evolución tipológica y urbana de las casas concejiles, desde los humildes edificios medievales –muchas veces de prestado–, hasta los armónicos conjuntos en los que el Ayuntamiento preside –o lo hizo en su momento– un espacio de primera categoría, entre los que citaba Madrid, Salamanca, San Sebastián y Vitoria como ejemplos representativos. La idea de conjunto uniforme y cerrado que vincula a la Casa Consistorial con su entorno urbano inmediato resulta fundamental en la visión del arquitecto pamplonés, dado que en torno a ella giraba su proyecto para Pamplona. Éste conservaba el actual emplazamiento histórico y respetaba el edificio existente, acompañándolo de otras edificaciones que supondrían una puesta en valor del mismo. A partir de las anteriores premisas, su propuesta contemplaba la compra o expropiación de las casas que quedaban a ambos lados del edificio en la Plaza Consistorial, para acometer una reforma en profundidad de este ámbito urbano que permitiera configurar un conjunto unitario en la tradición de la plaza mayor española asociada al edificio municipal, siempre dentro de las limitadas posibilidades que ofrecía el



Eugenio Arraiza. Proyecto de Ayuntamiento y Plaza Municipal para Pamplona (1945). Planta.

callejero pamplonés. Dicha plaza se convertiría en una especie de salón público de la ciudad que proporcionaba el marco adecuado para las grandes celebraciones, ya fueran las que marcaban el calendario anual –fiestividad del Corpus, fiestas de San Fermín–, ya aquellas de carácter excepcional en forma de visitas ilustres o acontecimientos históricos.

Capítulo importante era la distribución de las dependencias municipales. El actual Ayuntamiento, que se erigiría en elemento representativo de todo el conjunto, quedaría reservado únicamente a la parte noble, albergando el salón de sesiones, las salas de recepciones y de comisiones, y los despachos de alcaldía y tenencias de alcaldía, así como del secretario; en definitiva, “todo cuanto suponga ornato, recepción, puestos de honor y alta dirección”, concluye Arraiza a este respecto. Quizás pudiera instalarse también aquí el Museo Municipal. Flanqueando a ambos lados este cuerpo principal se erigirían dos edificios contiguos que, además de cerrar espacialmente la plaza, albergarían las oficinas públicas y técnicas, así como los servicios administrativos y los cuerpos de guardia urbana y rural, buscando en todo momento la funcionalidad de cada uno de estos ámbitos. Con todo, para facilitar las comunicaciones entre los distintos servicios, se creaban unos pasos elevados que, además de cumplir con dicha función utilitaria, cerraban la plaza confiriéndole su característico ambiente recogido. El acceso a la misma tendría lugar a través de arcos de medio punto abiertos en la parte inferior, a modo de los característicos soportales de las plazas mayores, que permitían la comunicación con las calles de Santo Domingo y Bajada de Carnicerías; sobre estos se elevaría, coincidiendo en altura con el tercer nivel de la fachada principal, un cuerpo abierto por balcón.

Las fachadas de los nuevos edificios, que asomarían a la Plaza Consistorial y a las calles Carnicerías, Santo Domingo y Mercaderes, resolvían sus alzados en un nivel inferior adintelado y dos alturas superiores, manteniendo unidad con el lenguaje barroco de la fachada consistorial. Especial protagonismo adquiriría en el conjunto la denominada Torre del Reloj, levantada sobre un espacioso arco rebajado que ponía en comunicación la plaza con la calle de San Saturnino, y a la que quedaba reservada la mayor riqueza decorativa. Se trata de un elemento desde siempre vinculado a la arquitectura concejil, la torre o campanil para alojar las campanas o carillón, así como el reloj municipal, que culminaba en un airoso chapitel bulboso decorado con pirámides, placas recortadas y otros motivos ornamentales, que se elevaba por encima del resto de las construcciones y dotaba al conjunto de cierto carácter centroeuropeo.

El proyecto conllevaba, a juicio de su autor, incuestionables ventajas, no sólo en el plano estético, sino también en el funcional, por cuanto la superficie destinada a usos municipales llegaba a duplicarse, pasando de los 620 metros cuadrados del Ayuntamiento actual, a los 1.368 metros cuadrados del conjunto de los edificios. Y suponía, a su vez, una mejora del planeamiento urbano, siempre y cuando se llevaran a la práctica las actuaciones contempladas en él, una de las cuales consistía en la reforma de calles, encaminada a resolver la siempre difícil circulación interior en vías como Santo Domingo y Bajada de

Carnicerías, que verían aumentar notablemente su anchura no sólo en el espacio para el tráfico rodado, sino con la presencia de porches cubiertos que posibilitaban el tránsito cómodo de los peatones. También resultaba significativo en este sentido la apertura de un pasaje comercial que pondría en contacto directo las plazas Consistorial y del Castillo, sin necesidad de efectuar un rodeo por la calle Chapitela o por el pasadizo de Machiñena; para ello sería necesario aprovechar la belena ya existente entre los cafés Kutz e Iruña, que asomaban a la Plaza del Castillo, y prolongarla hasta la Plaza Consistorial, previa compra del local que albergaba la guarnicionería de Nagore. Este paso cubierto protegería tanto de la lluvia como de las altas temperaturas, y en él podrían instalarse establecimientos de un comercio selecto, siguiendo el ejemplo de las galerías y pasajes parisinos.

Eugenio Arraiza adjuntaba a su memoria y presupuesto –que ascendía a un total de seis millones de pesetas- una reducida documentación gráfica, en la que destacaban una planta de este sector de la ciudad con los nuevos edificios propuestos y su unión con el actual Ayuntamiento, así como la vinculación entre la Plaza Consistorial y la Plaza del Castillo a través del futuro pasaje comercial; y una vista perspectiva de la Plaza Consistorial a escala 1/500 –de la que se conserva también una magnífica reproducción coloreada a mayor tamaño- con el sorprendente aspecto que mostraría tras la reforma a que debía ser sometida.

Reunida el 20 de junio de 1945 la Comisión Especial designada para el estudio de la ampliación o nueva instalación de los servicios municipales, su decisión resultó unánime en cuanto a la conveniencia de llevar a la práctica el proyecto de Eugenio Arraiza, tanto por la belleza y singularidad urbanística que confería al conjunto de la Plaza Consistorial, como por las soluciones aportadas en materia vial con la ampliación de las calles Santo Domingo y Bajada de Carnicerías, permitiendo en ambas la circulación en doble sentido. En consecuencia, emitió un dictamen favorable que fue elevado al Pleno de la Corporación Municipal celebrado el 2 de julio de 1945, en el cual se adoptó el acuerdo de confiar a Eugenio Arraiza la formación del anteproyecto que desarrollase la idea aprobada. Sin embargo, dificultades económicas a la hora de llevar a cabo la expropiación y compra de las casas afectadas, hicieron inviable el proyecto. Y aunque cuatro años más tarde el arquitecto pamplonés tuvo oportunidad de desarrollarlo más por extenso con un conjunto de planos, plantas y alzados, agrupados bajo la denominación *Proyecto de Reforma y Ampliación del Ayuntamiento*, el proyecto de Eugenio Arraiza pasó a formar parte de la “Pamplona soñada”, de esa “arquitectura en papel” que no llegó a liberarse del plano para hacerse realidad.

#### **Bibliografía:**

AZANZA LÓPEZ, José Javier, “Proyectos, ideas e imágenes para la nueva Casa Consistorial de Pamplona entre 1939 y 1953 (en el 250 aniversario de su fachada barroca)”, *Revista Príncipe de Viana*, LXXI, nº 250, 2010, pp. 305-348.

MAYO 2010

La edificación del Fuerte de Alfonso XII  
por Nemesio Lagarde en *La Ilustración Española  
y Americana* y *La Ilustración Militar* (1881-1882)

D<sup>a</sup>. Esther Elizalde Marquina

Pamplona.-  
Importantes trabajos  
de defensa en el  
cerco de San  
Cristóbal, en ejecu-  
ción por el Cuerpo de  
Ingenieros militares.  
(Dibujo de D.  
Nemesio Lagarde). *La  
Ilustración Española y  
Americana*, Madrid,  
22 de abril de 1881. n°  
XV, p. 253.



La insigne capital del antiguo reino de Navarra; que siempre fue una de las más imponentes plazas fuertes de la Península Ibérica, ciudad inexpugnable, según *La Ilustración Española y Americana* en 1881, había perdido su eficacia ante las nuevas técnicas bélicas. La última Guerra Carlista (1872-1876) evidenció la incapacidad defensiva del antiguo recinto amurallado pamplonés aceptada, definitivamente, por el ramo militar. Los bombardeos que los partidarios del Pretendiente dirigieron a la capital navarra desde la cumbre del monte San Cristóbal en mayo y octubre de 1875, confirmaron la necesidad del reforzamiento defensivo de “la llave del Reino”. Por esta razón, al finalizar la guerra, se decidió construir un fuerte situado en la cima del monte citado debido a su situación estratégica y táctica.

“Cuando todas las naciones redoblan sus esfuerzos para aumentar el ejército, el armamento y las condiciones defensivas de sus respectivos países, se hacía necesario no permanecer por más tiempo en nuestro estado habitual de indolencia”. A estas considera-

ciones apuntadas por *La Ilustración Militar* respondía el Fuerte de Alfonso XII.

Denominado así en honor al monarca en cuyo gobierno se fraguó y emprendió (1878-1919), también conocido como Fuerte de San Cristóbal, fue proyectado y dirigido por el Comandante de Ingenieros José Luna y Orfila, sucediéndole en la dirección de las obras el Coronel Miguel Ortega Sala (1901-1906) y, más adelante, el Ingeniero Comandante de Pamplona Antonio Los Arcos y Miranda (1908-1918). De carácter fundamentalmente ofensivo, los principales objetivos de la fortaleza radicaban en: resistir los ataques de la artillería e infantería enemiga, tener la capacidad de autodefensa, impedir la aproximación del enemigo a la Cuenca de Pamplona y ocupar la cumbre del monte.

Gracias a los dos grabados que presentamos, publicados en *La Ilustración Española y Americana* y *La Ilustración Militar* entre 1881 y 1882, respectivamente, percibimos el avance de las obras de la fortaleza en estos años.

El primero de ellos pertenece al pamplonés Nemesio Lagarde y Carriquiri (1845-Toledo, 1902), divulgado por *La Ilustración Española y Americana* en abril de 1881. Nacido en 1845 en la capital navarra, Nemesio Lagarde formó parte durante su juventud del grupo cultural más selecto de la ciudad junto a su hermano Aniceto. En 1864, ingresó en la Academia especial del Cuerpo de Ingenieros de Guadalajara, licenciándose en 1870. Participó activamente en la última Guerra Carlista con el Ejército del Norte. Tras la finalización de sus estudios en ingeniería militar, su carrera fue en ascenso, siendo nombrado Capitán en 1883, Comandante en 1895 y, finalmente, en 1902 recibió las divisas de Teniente Coronel, tal y como relata Urricelqui Pacho en *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona*. A todo ello se une la concesión de importantes condecoraciones como la Cruz de San Hermenegildo obtenida en 1898.

En cuanto a su faceta artística, patente ya desde su juventud, destacamos su trabajo como profesor de Dibujo en la Academia General Militar de Toledo desde 1883 hasta 1892, donde lo describieron como un “artista hasta la médula”, y se le confirieron diversos honores. Igualmente, publicó varios libros sobre ingeniería militar.

Sin embargo, es su labor como ilustrador gráfico la que nos interesa en este momento. Iniciada durante la Tercera Guerra Carlista con el envío de varios dibujos a *La Ilustración Española y Americana*, llegó a ser considerado como uno de sus corresponsales gráficos, continuando su colaboración tras el fin de la guerra, en la mencionada revista y en *La Ilustración Militar*, lo que corrobora su calidad como ilustrador gráfico. En esta última publicación llevó a cabo tanto ilustraciones originales, partiendo de sus croquis tomados del natural (*après nature*) pasados posteriormente al grabado, como reelaboraciones de dibujos enviados por soldados destinados en los distintos frentes, que servían de corresponsales gráficos de guerra; de esta manera, Lagarde ejerció una ocupación propia de los “Staff Artist o artistas de gabinete”.

Centrándonos en la litografía de 1881, Nemesio Lagarde nos muestra el estado de las obras del Fuerte de San Cristóbal en tres puntos distintos del monte, centrándose en el



más adelantado, sin dejar de plasmar los iniciados en la cima. Mediante la representación de los trabajadores en sus diversas ocupaciones añade dinamismo a la escena. Reproduce los distintos gestos y actitudes de los personajes que la conforman, demostrando que se trata de un croquis tomado del natural, captando un momento concreto de la dura jornada de trabajo. Así, se puede apreciar en primer plano la tranquilidad con la que conversan los ingenieros militares mientras vigilan la faena; los jornaleros que pasean próximos a éstos con el pico y la pala al hombro o, incluso a uno de sus compañeros colocándose la boina; contrastando con el esfuerzo de los peones que pican piedra, la acarrearán en cestas, o los que realizan trabajos de albañilería. Emplea un dibujo preciso, de trazo seguro y detallista, que nos permite distinguir los distintos atuendos de cada personaje retratado, las herramientas o instrumentos, como el teodolito, los cestos donde transportan los materiales o los animales que suben las carretas localizados en el margen superior derecho. Además, este grabado documenta perfectamente que los trabajos iniciales realizados en el fuerte consistieron en explanar el terreno, sumándose a la creación de la carretera y el suministro del agua, cuestión que se verificará al compararlo con el segundo grabado, donde las grandes rocas y la concavidad montañosa del margen izquierdo ya no existen.

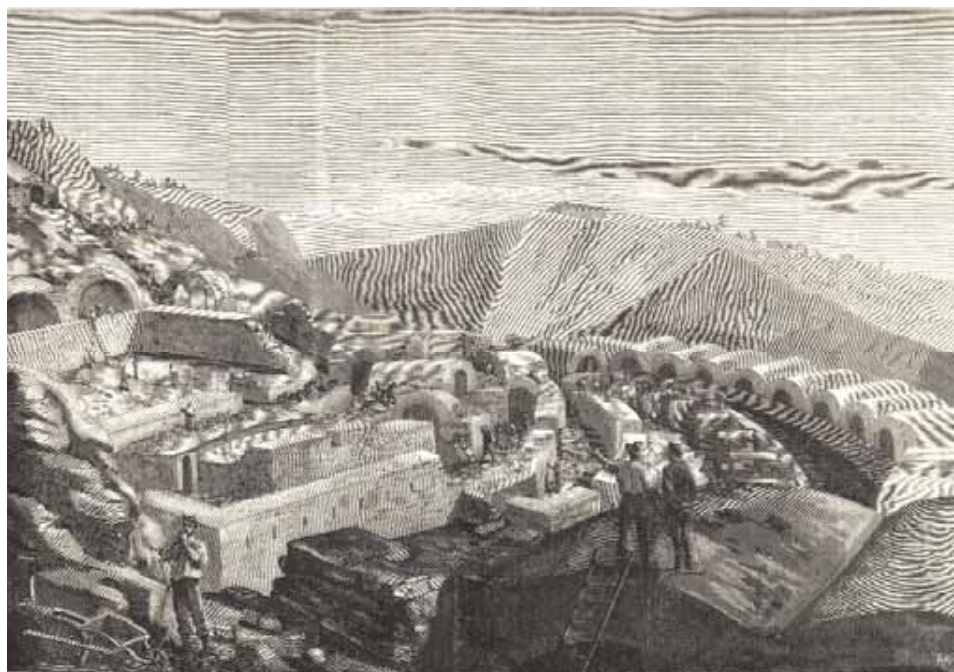
Pues bien, las obras aquí presentadas pudieran corresponder a la “Obra Avanzada del Oeste o Fuerte Viejo”, al ser la primera edificación llevada a cabo del conjunto del Fuerte, atendiendo a la descripción de Marrodán. De hecho, en ambas estampas se aprecian dos zonas de construcción en la cima del monte, las cuales en 1881, se encuentran menos adelantadas que la principal.

La segunda litografía fue publicada por *La Ilustración Militar* en marzo de 1882, firmada por Masí (José Masí del Castillo), uno de los más relevantes xilógrafos de la segunda mitad del siglo XIX y colaborador de las más importantes revistas. No obstante, si recordamos la labor de Lagarde como “artista de gabinete”, puede ser que el propio Masí del Castillo desempeñase la misma función en esta litografía, reproduciendo uno de los dibujos del propio Lagarde, algo muy común en la época. Así, planteamos la posibilidad, aunque con las lógicas reservas, de que el autor originario sea Nemesio Lagarde, tesis avalada por varios motivos: la idéntica perspectiva de la litografía anterior, modificada ligeramente por los avances constructivos del Fuerte, el dinamismo de las escenas, así como la actitud de los distintos personajes; a pesar de que, a decir verdad, pierde cierta calidad, nitidez y frescura en el dibujo; y, por último, la confirmación de que Lagarde regresaba asiduamente a Pamplona durante sus permisos militares para visitar a su familia asentada en Navarra.

*La Ilustración Militar* confirmaba los avances en el cerro de San Cristóbal, patente en la escena principal, el posible Fuerte Viejo, al igual que las escenas ubicadas en la cima del lado derecho, en la cual se percibe una pequeña construcción, mayor número de jornaleros trabajando y los carros tirados por animales; igualmente, en el izquierdo la concavidad montañosa aparentemente ha desaparecido, sustituida por un túnel.

Aunque estos grabados manifiesten los progresos del Fuerte de Alfonso XII en sus





Pamplona.- Estado actual de los trabajos del Fuerte de San Cristóbal. (Masi). *La Ilustración Militar: revista literaria, científica y artística*, Madrid, marzo de 1882, n° 18, p. 301.

PAMPLONA.—ESTADO ACTUAL DE LOS TRABAJOS DEL FUERTE DE SAN CRISTÓBAL.

primeros años de construcción, su culminación no llegaría hasta 1919, tiempo en el que este tipo de fortificación resultaba inútil, debido a los adelantos en el arte de la guerra claramente visibles en la Primera Guerra Mundial con la introducción de la aviación. Con todo, el Fuerte de Alfonso XII o Fuerte de San Cristóbal fue la última de las defensas de la capital navarra y la más importante de su género en España en su tiempo, además de un excelente ejemplo de la arquitectura militar de finales del siglo XIX.

#### Bibliografía:

MARRODÁN VITORIA, A., “El Fuerte de Alfonso XII en el monte de San Cristóbal” en *Muraria*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2005., pp. 298-314.

OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Giner, 1975.

URRICELQUI PACHO, I. J., *Recuerdos de una guerra civil. Álbum del bloqueo de Pamplona*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2007.

*La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 de abril de 1881. n° XV, pp. 251- 253.

*La Ilustración Militar: revista literaria, científica y artística*, Madrid, marzo de 1882, n° 18, pp. 301-303.

JUNIO 2010

“El espíritu Catalán” de Antoni Tàpies,  
del Museo de Arte Contemporáneo  
de la Universidad de Navarra

D. Kristian Leahy Brajnovic

ANTONI TÀPIES (1923)  
“El Espíritu Catalán”. 1971  
Óleo sobre tabla  
Museo de Arte  
Contemporáneo.  
Universidad de Navarra.



La obra pictórica del catalán Antoni Tàpies, nacido en Barcelona en 1923, se origina en el contexto histórico del Informalismo de los años cincuenta, basada en la recreación de la materia bajo signos mínimos de expresión, la traslación de la energía vital del artista a la superficie pictórica y la idea de que las texturas y formas pueden causar un número infinito de efectos emocionales. En este cuadro “El Espíritu Catalán”, las barras de color rojo sobre fondo amarillo muestran un compromiso político del artista, un grito de amor profundo a su tierra, revelando la imagen de un muro como espacio lacerado de cicatrices humanas del tiempo y espejo gráfico de unas ansias de libertad. Sobre un fondo denso de tonalidad amarilla, surcado por las cuatro barras de color sangre que remiten a la leyenda épica de Wifredo el Velloso que originó la señera, el artista expresa fervorosamente todo un manifiesto de esperanza por medio de un palinsexto de grafismos que arañan la superficie del cuadro como “democracia”, “verdad”, “espiritualidad”, “cultura” o “*Visca Catalunya*”, signos de libertad arrebatados durante los años de la posguerra por motivos políticos. La gran tabla “El Espíritu Catalán”, de medidas 200 x 270 cm., está considerada como una de las grandes obras maestras de Tàpies y, a lo largo de los años, ha sido cedida temporalmente por su propietaria anterior, D<sup>a</sup> María Josefa Huarte, para formar parte de varias retrospectivas del artista como las celebradas en 1980 en el Museo Español de Arte Contemporáneo, en la Serpentine Gallery de Londres en 1992 o en la exposición antológica del MACBA, Museu d’Art Contemporani de Barcelona en 2004. Tàpies llegó a realizar muy pocas variaciones sobre este tema, destacando la obra “Cuatro Barras” (1972), que forma parte de la colección del University Art Museum de Berkeley, California, o los cuadros todavía en colección particular: “Inscripciones y Cuatro Barras sobre Arpillera” y “Pergamino con Cuatro Impresiones de Dedos”, ambos realizados en 1971. En el primero de ellos Tàpies trasladó el fenómeno pictórico de “El Espíritu Catalán” a un tapiz con la colaboración del artesano Josep Royo, y los otros dos fueron creados respectivamente bajo una austera estética *póvera* por medio de cuerdas y sobre un soporte de pergamino antiguo. En el patrimonio de Navarra podemos encontrar otras obras importantes de Tàpies, todas ellas en la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Navarra como “*Relleu de T inclinada*” (1975), “*Negro sobre Gris*” (1985), “*Incendi*” (1991) y “*Composició amb Cistella*” de 1996.

El Espíritu Catalán representa un muro simbólico y universal de división pero también de paradójica unidad, reflejando una esperanza al otro lado, en ese más allá oculto e invisible que nos separa de lo que ansiamos y que una vez derribado nos salvará.



Anónimo Flamenco, "La Muerte de Santa Isabel, Agustinas Recoletas". Pamplona.

JULIO 2010

### **"La muerte de Santa Isabel" en un lienzo flamenco del monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona**

D. José Luis Requena Bravo de Laguna

Uno de los episodios iconográficos del ciclo de la Vida de San Juan Bautista más insólito, y por lo tanto menos representados en la historia del arte es el de la muerte de Santa Isabel. La escena está inspirada en los relatos apócrifos de Nicéforo I de Constantinopla y Jorge Cedreno, Padres teólogos de la Iglesia Oriental. La historia nos cuenta como durante la matanza de los Inocentes ordenada por Herodes el Grande, Isabel huyó a las montañas de Judea junto al pequeño Juan donde permanecieron escondidos en el interior de una cueva. Transcurridos cuarenta días fallecía la anciana Isabel dejando al niño a cargo de unos ángeles que lo alimentaron y cuidaron hasta que el joven Juan pudo valerse por sí mismo.

Entre la abundante oratoria sagrada del siglo XVII figuran numerosos ejemplos que se hacen eco de lo narrado por ambos teólogos bizantinos. Buena prueba de ello lo encontramos en el *Libro de la vida y excelencias maravillosas del glorioso San Juan Bautista*, del franciscano Juan de Pineda, publicado en Salamanca en 1574:



"La Muerte de Santa Isabel"  
(detalle), Agustinas  
Recoletas. Pamplona.

*Yo siguiendo a Nicéforo y a Cedreno (conforme a la primera opinión) digo que de menos de tres años comenzó el niño San Juan su penitencia; y su razón es muy buena, que cuando Cristo estaba desterrado en Egipto huyendo de la persecución de Herodes que mató a los inocentes por solo matarle a él entre ellos (lo cual según más razonable parecer de doctores fue al segundo año de su nacimiento) que el Bautista ni más ni menos era criado de su madre secretamente en la montaña en una cueva, de miedo que se le mataran, no pudiendo ser escondido, por haber sido su nacimiento tan lleno de maravillas públicas; y como se hubiese criado en la soledad, que de ahí le vino a ser contentar con tal vivienda, especialmente teniendo por guía al Ángel del Señor: que dice Cedreno haberle acabado de criar en el monte, sin querer tornarse aun ya hombre a poblado. Esto es de Nicéforo, y de Cedreno, y confirmarse con que dicen el bienaventurado S. Crisóstomo y Pedro Mártir Arzobispo Alejandrino que el bienaventurado Zacarías padre del Bautista fue martirizado de Herodes porque no quiso entregar a su hijo para que le matasen con los otros Inocentes: y dice más este doctor Alejandrino, y otros con el que de esta muerte de este Zacarías se entiende lo que Cristo dijo a los Judíos, que había de venir sobre ellos la sangre de todos los justos, que había sido derramada desde el justo Abel hasta la sangre de Zacarías, el hijo de Barachias, el cual muerto en el templo, y así fue muerto allí. Decidme los que bien consideráis si hayáis a un niño de tres, o cuatro años una legua si quiera de poblado, por más llana y cultivada que fueses la tierras: por ventura no lo terniades por ocasión de que aquel niño muriese de hambre, o se ahogase en cualquier arroyo que topase, o se lo comiesen lobos? Y si al niño de tres, o cuatro años le corren tantos y tan probables peligros, que*



Grabado de la Muerte de Santa Isabel por Adriaen Collaert.



diréis de el que no había más de año y medio que nació, como con razón concluye Nicéforo, y se saca de la verdad Evangélica, pues su ida al monte fue cuando herodes mataba los inocentes? Más diréis que el niño san Juan no se fue, ni se le ha de imputar a el aquella salida, sino a su madres que le llevo en brazos, y concediendo esa razón, pues el niño por entonces no sabía ni podría andar, añado con Gregorio Cedreno que se le murió la madre a los cuarenta días después que huyó con el al desierto, y que con quedar el niño de la edad que decimos, se quedó en la montaña para siempre.

Por otro lado, la Venerable Sor María de Jesús de Ágreda en su *Ciudad Mística de Dios* relata en semejantes términos el periplo de ambos sagrados personajes sin citar expresamente a Nicéforo y Cedreno:

Conoció asimismo la divina Señora que Santa Isabel, después de tres años de aquella vida solitaria, moriría en el señor y Juan quedaría en aquel lugar desierto, comenzando una vida angélica y solitaria, y que no se apartaría de allí hasta que por orden del Altísimo saliese a predicar penitencia como precursor suyo. (...) Y desde entonces con voluntad del mismo Señor los enviaba frecuentemente a visitar con los ángeles que le servía y con ellos mismos le remitía algunas cosas de comida, que era el mayor regalo que tuvieron en aquel yermo el hijo y madre solitarios. (...) Y cuando llegó la hora de morir



*Santa Isabel, le envió grande número de sus ángeles, para que la asistiesen y ayudasen junto a su niño Juan, que entonces era de cuatro años, y con los mismo ángeles enterró a su madre difunta en aquel desierto.*

El tercer relato se lo debemos al fraile dominico Fray Baltasar Arias quién en sus *Discursos predicables*, publicados por vez primera en Valencia en 1614 no duda a recurrir al testimonio de los citados padres bizantinos para narrar el extraordinario suceso:

*De manera que al niño siendo su madre muerta, o estando en eso, le tomaron los ángeles, y le metieron en lo más íntimo, y secreto del desierto: y allí ellos mismos le criaron, y sustentaron, y fueron como nodrizas, y amas de leche de este santo niño. Oh nobleza rara, y grandeza particular de este glorioso santo, que los ángeles del cielo le sirviesen de nodriza y ama. ¿A quién no admirará un portento, y maravilla semejante? ¿Quién jamás tal vio? De Rómulo y Remo se cuenta que les crió a la orilla del río Tíber una loba. (...) Y de otras personas señaladas hemos leído prodigios semejantes; pero que les hayan criado, y servido de nodrizas solo los ángeles, eso no sé yo que se cuente de nadie, ni a nadie Dios tal merced ha concedido, sino a nuestro Bautista. Y con ser este santo criado en el desierto por los ángeles, después vino a volar mucho más que aquellos, dejándolos muya atrás. Les sucedió a los ángeles con este santo niño, lo que dice Jeremías que le sucede a la perdiz con los huevos que cría. Perdix fouet quae non peperit: in dimidio dierum suorum derelinque teas. La perdiz, dicen los naturales, que cuando no tiene huevos propios, se va al nido de otras aves, y de allí las toma, y las trae a su nido y allí las cría. Y cuando has salido ya los pollitos, y son grandecitos, sucede que oyendo la voz de sus propias madres salen del nido, y van tras ellas, volando tan alto, que a veces dejan a la perdiz que les crió muy atrás. Asimismo los ángeles (como no tenías hijos naturales, querían adoptarse uno; y echaron mano del mejor de los nacidos, que fue San Juan: y tomándole del nido, de la cuna, o pecho de la madre Santa Isabel, lo llevaron al desierto, nido de gente angelical, y allí le criaron. Y criado vino a ser tan grande en santidad y voló tan alto por esos coros del cielo, que dejó muy atrás a los ángeles que le habían criado, pues (como dice San Bernardo en el sermón de las excelencias de San Juan) Antecellit Angelos. Exceden santidad a los ángeles. De manera que de año y medio se fue este santo al desierto, y comenzó a hacer penitencia (...) Oh santo niño, y divino anacoreta. Oh ermitaño soberano, y del cielo, quién te viera trepar por aquellas breñas, caminar por aquellos montes, y discurrir por aquel desierto, conversando con solo Dios y sus ángeles.*

Pues bien, sobre una de las sobrepuestas del claustro alto del monasterio de Agustinas Recoletas de Pamplona se encuentra un lienzo de formato apaisado (75 x 171 cm.) que incorpora dos episodios de la Vida del Bautista en una, contribuyendo así a incrementar los recursos narrativos de la escena. Por un lado, la muerte de la anciana Isabel, y la inmediata asistencia de San Juan niño al cuidado de unos ángeles. Aunque a día de hoy desconozcamos su procedencia probablemente formó parte de un ciclo dedicado a santas ermitañas, hoy perdido.

La solución compositiva del anónimo pintor fue llevar las cuatro figuras al margen izquierdo del lienzo, dejando la otra mitad para el paisaje. Además, el artista muestra en esta composición una formación pictórica con referencias explícitas a la pintura flamenca del seiscientos. Curiosamente, el marcado protagonismo del paisaje recuerda a lo realizado por la importante colonia de pintores flamencos en Roma por aquellas fechas. En efecto, el artista ha construido un entorno sombrío pero apacible gracias a la superposición de planos y masas de vegetación, reduciendo el celaje a la mínima expresión, muy semejante a lo practicado por artistas como Paul Bril o Martín de Vos. Como estos últimos, nuestro artista se recrea en pintar numerosos detalles que proporcionan amenidad a esta imagen campestre, en la que incluye algunos animalillos y vistosas plantas silvestres.

Para componer la escena el anónimo artista recurrió a una estampa del mismo asunto abierta por Adriaen Collaert sobre composición de Martín de Vos que pertenece a un conjunto de veinticuatro aguafuertes impresos en Amberes hacia 1600 con el título de *Solitudo, sive vitae foeminarum anachoritarum*, y dedicados a la vida de santas anacoretas. Cada escena va acompañada de unos versos escritos en latín, compuestos por el fraile carmelita Corneille Van Kiel. La primera estampa de la colección corresponde a la Muerte de Santa Isabel, y lleva por título: ELIZABETHA. Le acompaña el siguiente texto: “Elizabetha fugit cum prole senex in eremum:/Angeli opem celeres auxiliumque ferunt:/His dulcem moriens gnatum commendat; & inde/Defuncta in caelum tollitur aetherium”.

La fidelidad del pintor con respecto a la estampa es muy evidente, y nos muestra con su elección un marcado gusto por el paisaje, semejante a la serie flamenca de ermitaños que guarda el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Apenas existe variación entre el modelo grabado y la obra del convento pamplonés, que tan sólo sufre alteración en el formato apaisado del lienzo, y otros pequeños detalles como los ángeles psicopompos llevando el alma de la santa al paraíso celestial o el bastón que acompaña a la anciana Isabel.

#### **Bibliografía:**

ÁGREDÁ, M.J. de, *Mística Ciudad de Dios*, Madrid, ed. 1970, p. 652.

ARIAS, B., *Discursos predicables en las festividades de los santos que con...*, Valencia, 1614, pp. 438-439.

GARCÍA SANZ, A., MARTINEZ CUESTA, J., “La serie iconográfica de ermitaños del monasterio de las Descalzas Reales” en *Cuadernos de arte e iconografía*, T.4, nº7, 1991.

PINEDA, J. de., *Libro de la vida y excelencias maravillosas del glorioso...* Barcelona, 1596, p.11.

WEERT, J. de., *Vitae B. Ioanner Baptistae*, Amberis.

AGOSTO 2010

"Exvoto", de Alfredo Sada

D<sup>a</sup>. Silvia Sádaba Cipriain



"Exvoto", de Alfredo Sada  
(1990).  
Técnica: plomo sobre yeso.  
Medidas: 70 x 70 x 15cm.  
Colección Museo de  
Navarra.

Alfredo Felipe Sada Laguardia, nació en la localidad navarra de Falces el 22 de diciembre de 1949. Fue el menor de tres hermanos, en una familia dedicada al trabajo de la tierra. Desde pequeño mostró inclinación hacia el mundo del arte y particularmente hacia el modelado, hecho que en un principio resultó un tanto incompendido por sus familiares. Vivió en su pueblo natal hasta que con quince años decidió desvincularse del mundo rural para trasladarse a Pamplona y comenzar con su formación artística. En la capital navarra comenzó a trabajar en diferentes oficios para subsistir, aunque procurando siempre elegir aquellos que estuvieran relacionados con el mundo de la escultura o el trabajo de los materiales y que por tanto, le permitieran formarse. En sus propias palabras, podemos decir que para él “la escultura es más que un medio de vida es una manera de vivir”. Su traslado a Pamplona marcó el comienzo de un largo periodo de formación autodidacta.

Fue en la década de los setenta cuando su formación resultó más académica y regular. Estuvo marcada por el autodidactismo, los deseos de seguir aprendiendo, y la experimentación de técnicas y materiales. En 1972, un año significativo para el arte en Navarra, inició sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Pamplona. Allí permaneció hasta 1977, y cultivó estrechas y duraderas amistades como la que le unió al pintor Pedro Salaberri, con quien colaboró en numerosas ocasiones, o al también pintor, Juan José Aquerreta. Su paso por la escuela fue un tanto irregular debido a la obligada compatibilización de sus estudios con diversos trabajos, pero esto no le supuso un obstáculo para obtener excelentes calificaciones. Posteriormente, destacó del mismo que le sirvió para aprender dibujo clásico, modelado, y para conocer gente interesante. No obstante, J.C. Resano opina que la verdadera escuela de nuestro escultor fue su paso por diversos oficios. El periodo que se abrió tras su salida de la escuela de Artes y Oficios marcó el inicio de su madurez artística y el de un mayor reconocimiento como escultor. Fue un periodo de intensa actividad, y también de continuación de su formación autodidacta, ambos compaginados con trabajos de subsistencia. En esta época despegó su actividad expositiva, dentro y fuera de Navarra.

En 1986 declaró a Diario de Navarra: *“Quiero llegar a hacer una obra más personal. Mis esculturas cada vez son más conceptualistas y los acabados más expresionistas y libres. Quizá el próximo paso que dé sea hacia formas más sensuales y menos geométricas.”* En 1988 su obra experimentó una transformación mientras trataba de hacer cosas nuevas dejando de lado los materiales “convencionales”, que le llevó a la introducción del uso del plomo. Se abrió entonces la etapa más brillante en la trayectoria de Sada, y su momento creativo más álgido. La incorporación del plomo a su escultura desencadenó la consolidación de un estilo personal y definido, así como una mayor presencia en circuitos artísticos como el de Madrid. Fue una época en la que entró en contacto con artistas de primera fila del momento, y con la vida cultural madrileña: asistió a los talleres de *Arte Actual* dirigidos por el escultor Miquel Navarro y sobre todo, descubrió los tesoros del

Museo Arqueológico Nacional en sus frecuentes visitas. En estos años, Sada dio los pasos más firmes hacia la consolidación de su nombre en el ámbito artístico español, como la adquisición de obra por parte de instituciones, la celebración de exposiciones individuales en Madrid, o la participación en ARCO 91. Desgraciadamente, esta prometedora carrera artística se truncó tempranamente con la muerte del escultor en 1992, que desde finales de los ochenta es considerado uno de los mejores escultores navarros del momento.

La obra de Alfredo Sada se caracteriza por el uso de un lenguaje de figuras diáfanas, simples y puras. Por una esquematización organicista de las formas que tienden a la abstracción. Las superficies son suaves, delicadas, lisas y trabajadas, insinuando una inconsistencia que el material (generalmente rígido) no posee. Esta sencillez y sensualidad de las superficies es una constante en su obra, como también lo es el ocultamiento de la “huella” del artista, a pesar de que realizaba casi todo el trabajo a mano, incluido el pulido final. Son reveladoras estas palabras del escultor recogidas en un artículo de prensa que Ulzurrun escribió para Diario de Navarra en 1983: *“Busco la simplificación máxima de la obra procurando que no quede un objeto frío y geométrico sino algo dotado de carácter orgánico a pesar de la dureza del material”*.

Los artistas que más le interesaron fueron Jorge Oteiza o Henry Moore, y posteriormente se acercó a Brancusi y los constructivistas. Investigó los juegos de volúmenes y los espacios que ocupan los materiales, utilizando una gran variedad de los mismos: barro, yeso, piedra, alabastro... a los que en su última etapa añade el cobre, mostrando preferencia por los materiales duros.

En cuanto a los temas que protagonizan esta producción, podemos decir que en su mayoría están basados, en la arqueología, y las culturas etrusca, egipcia e ibérica, ya que era un aficionado confeso a la arqueología y a la mitología griega. Éste es el caso de la pieza que nos ocupa: *Exvoto*, perteneciente a esta última y más brillante etapa del falcesino. En este torso, se cumple una de las características esenciales de la obra de Sada, que es la elegancia de las formas, pero también están presentes otras constantes como la presencia de la línea curva, un claro eje de simetría, y un equilibrio sereno.

En la producción de Alfredo Sada hay dos “exvotos” que fueron realizados a la vez, y tienen como antecedente a los *bustos decapitados*, ya que estos exvotos también carecen de cabeza, como señala Juan Cruz Resano en su trabajo de tesis. Ambas piezas de mediano formato, como era habitual en Sada, forman parte del grupo de obras que toman como referente al cuerpo humano. En realidad se trata de un torso de formas sumamente estilizadas y esquematizadas. De él destaca la potencia de unos hombros que no tienen continuidad. Tanto éstos, como la cintura y el cuello truncados, rematan en secciones de esferas, suavemente unidas a la masa principal de la pieza. En el caso de la cintura, esta forma esférica hace las veces de base, destacando por su menor tamaño respecto de la envergadura de la pieza, y creando la sensación de un equilibrio visual un tanto precario.

Parece clara la vinculación de esta pieza con modelos de la estatuaria mediterránea.

nea antigua, y más incluso si tenemos en cuenta la pasión de nuestro escultor hacia la misma, pero también con la escultura ibérica, por la intuida potencia de la anatomía.

*Exvoto* fue adquirido por el Museo de Navarra en 1994, y posteriormente expuesto junto a otras en la muestra *75 años de pintura y escultura en Navarra 1921-1996*, en la sala Catillo de Maya de Pamplona, en 1996.

### **Bibliografía y hemerografía:**

RESANO, Juan Cruz, *Alfredo Sada (1949-1992): un proyecto escultórico por recuperar*, Universidad del País Vasco [2005].

RESANO, Juan Cruz, “Alfredo Sada (1949-1992): un proyecto escultórico por recuperar”. En: *Arte e identidades culturales: actas del XII Congreso Nacional del Comité Español de Historia del Arte*, CEHA, 28, 29, 30 de septiembre y 1 de octubre, Oviedo 1998, 1998, ISBN 84-8317-083-3, pp. 655-668.

*Alfredo Sada*, Caja Municipal, Pamplona, 1986. Catálogo de la exposición Sala García Castañón.

*Espacios de arte*, Ayuntamiento de Pamplona, Pamplona: 1990. Catálogo de la exposición Sala de Exposiciones de Zapatería 40.

*Alfredo Sada*, Galería Emilio Navarro, Madrid: 1990. Catálogo exposición.

*Gorgonas. Alfredo Sada*, Galería Estudio, Tudela: 1991. Catálogo de la exposición.

*Alfredo Sada*, Caja Municipal, Pamplona, 1994. Catálogo de la exposición retrospectiva.

BAZTÁN, M., “«La escultura más que un medio de vida es una manera de vivir.» (Alfredo Sada)”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 9/12/1986, p. 23.

J. E., “En la muerte de Alfredo Sada”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 26/10/1992, p. 36.

MURO, L. A., “El escultor Alfredo Sada, expone sus «Gorgonas» en la «Galería Estudio»”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 20 de octubre de 1991, p. 65.

ULZURRUN, G., “«No me interesaba ir de niño prodigio.» (Alfredo Sada)”, *Diario de Navarra*, Pamplona, 19/01/1983, p. 16.





"Dalmática de Terno".  
Madres Carmelitas  
Descalzas de San José de  
Pamplona, segundo  
cuarto del siglo XVII.  
Tisú blanco, oro, plata  
y sedas de colores.  
1114 x 87 cm.  
Fitero. Parroquia de Santa  
María la Real.

SEPTIEMBRE 2010

### De monjas artistas en las clausuras pamplonesas del siglo XVII

D. Ricardo Fernández Gracia

Entre los secretos que conservan nuestras clausuras femeninas están todas aquellas manos de religiosas que con paciencia y tiempo elaboraron tantas y tantas piezas que, en algunos casos, llegaron a salir fuera del claustro, por su calidad, o simplemente como obsequioso presente para familiares y benefactores.

En definitiva monjas artistas y artesanas. Entre las primeras ocupa un lugar especial la Madre Graciosa de los Ángeles, carmelita descalza del convento de San José de Pamplona y autora del rico terno para los pontificales del monasterio de Fitero, recientemente restaurado.

Del mismo modo que los frailes tracistas convirtieron su quehacer en arte, al diseñar edificios, algunas religiosas de clausura llegaron a tal grado de especialización en sus tareas de bordado que emularon a los bordadores profesionales, entonces hombres. Tal



Detalle del armario relicario de la Sala Capitular de Agustinas Recoletas de Pamplona con los relicarios adornados con bordados y perlas.

fue el caso de la carmelita descalza Graciosa de los Ángeles (+1672), del Carmelo de San José de Pamplona. En una relación de su vida del archivo conventual se alaban sus virtudes, entre las cuales destacaban sus excelentes manos para la labor con las cuales *fue de gran utilidad a la comunidad, agregando que “bordaba con gran primor y cualquier cosa que la madre Graciosa hacia la dejaba acabada con toda perfección y en un terno en que las madres ganaron mil ducados de solo hechuras la madre Graciosa fue una de las que más se esmeró y fue tal su fervor y de las demás que hicieron esta labor, que el Padre Provincial fray Martín de Jesús M<sup>a</sup> se vio obligado a mandar en la visita y dejó por escrito entre otras cosas que no se levantasen las religiosas a las cuatro a trabajar y este terno era para la Real Casa de Fitero y toda esta obra dijo el que se hiciese y se debe a la diligencia de la madre Ana María de Jesús, aquella gran religiosa”*. Así reza su partida de defunción conservada en el Libro de Difuntas del Carmelo pamplonés.

Al hacer una relectura de las crónicas conventuales, en este caso de las Agustinas Recoletas, tanto las manuscritas y sobretudo las publicadas por el Padre Alonso de Villerrino en el último tercio del siglo XVII, nos da algunas pistas sobre un par de religiosas, cuya actividad traspasó los estrictos muros de la clausura pamplonesa. A través de los tomos primero y tercero que con título de *Esclarecido solar de las Religiosas Recoletas de Nuestro Padre San Agustín y vidas de las Insignes hijas de sus conventos*, publicó en

Madrid en 1690 y 1694, podemos rastrear las habilidades de un par de religiosas que vivieron en Pamplona en el siglo XVII.

La primera de ellas es la Madre Josefa de San Francisco, superiora de la casa entre 1637 y 1665 y por tanto uno de los pilares de la comunidad que había llegado a Pamplona en 1634. De ella nos dice (Tomo I, págs. 460-461): *“Fue tan celosa del Culto Divino que en medio de sus graves achaques que padeció y las ocupaciones de su oficio, trabajaba para el adorno de la iglesia, como si no tuviera achaques ni oficio que la ocupara. No sólo en su Casa dió grande lustre al Culto de las Fiestas, sino que a su ejemplo todos los conventos de Pamplona le aumentaron, que así lo he oído decir yo mismo a muchas personas del tiempo de la entrada de la Recolección en aquella ciudad, las cuales aseguraron que antes de entrar la Recolección, se hacían los altares con muy templado adorno y que después se hacen con aparato majestuoso en todas las Comunidades, que llegó a parecer excesivo a los prudentes y digno de reforma”*. Queda por tanto probado que, como en otros aspectos, los monasterios y conventos estaban en la avanzadilla artística en aquella centuria del Barroco.

Más adelante agrega (Tomo I, pág. 461): *“La Venerable Madre San Francisco fue la primera que enseñó a hacer flores en su convento y asimismo enseñó a sus hijas a hacer los ternos y demás cosas del servicio de la sacristía y a cortar el vestuario que llevan y coserlo, pues todo esto se hace en el convento... Estas y otras habilidades de las Madres Recoletas de Pamplona, que por sus primorosos efectos se han dejado conocer con debido aplauso con debidas y remotas partes del Mundo, heredaron de tan prodigiosa Madre....”*.

A una segunda religiosa se refiere en P. Villerino en el tomo III de su obra en concreto a la Madre Teresa de los Ángeles. María Teresa de los Ángeles ingresó en las Agustinas Recoletas de Pamplona en 1637 y fue priora a lo largo de un dilatado periodo, entre 1665 y 1692. En la biografía impresa que dejó el Padre Villerino de la religiosa, nos la describe como un verdadero dechado de virtudes, amantísima del culto divino y de las imágenes de Cristo y sobre todo de la Virgen, ya fuesen de casa o de fuera. Afirma asimismo que muchos regalos para el culto divino llegaron gracias a sus dotes y buen hacer, entre ellos esculturas y un frontal napolitano que llegaron gracias a los oficios de su hermano don José de Azpíroz, familiar del virrey y más tarde arzobispo de Todelo el cardenal don Pascual de Aragón.

A su faceta como habilidosa religiosa se refiere el mencionado Villerino de este modo: *“desde que entró en la sacristía, inventó tales ramos y flores que adornó la iglesia y sacristía; y lo que más es, la mayor parte de las reliquias con que el Fundador, extraordinariamente enriqueció aquella casa, por sus manos las adornó tan primorosamente que son dulce embeleso a la vista. Y si lució su habilidad en esto, más campeó en la costura de ropa tocante a la sacristía, pues sobre haber hecho de grande primor, tenía tal habilidad, que cosía por dos mujeres....”* (pág. 569) y más adelante, así: *“Cuidó singularmente*

*del culto de las imágenes de Nuestra Señora, procurando estuviesen con decencia, no sólo en su convento, que eso se supone, sino en toda la tierra y en los lugares de más descuido: tenía dado orden a personas de su satisfacción para que cualquiera imagen de aquella tierra que no tuviese adorno decente, se la llevasen a su convento, en donde entraron muchas como Aldeanitas y salieron como Princesas en el vestido... Empleó la devoción de sus hijas en muchos tocados, haciendo ella por sus manos el rostrillo de cada uno, y la última cosa en que las ocupó fue en hacer, en medio de sus exquisitos dolores con imponderable trabajo un rostrillo para Nuestra Señora del convento de la Merced de la ciudad de Tudela, 18 leguas de la ciudad de Pamplona, que por saber de su santa devoción se le pidieron en el mayor aprieto de sus tormentos” (pág. 580).*

En la clausura de las Recoletas de Pamplona y concretamente en su sala capitular se guardan numerosos relicarios con bordados que realizaron las mencionadas religiosas, combinando terciopelos flamencos con perlas e hilos dorados, destacando las fundas con las que se recubren distintos cráneos de otros tantos santos.



OCTUBRE 2010

**Estuche relicario con monja coronada**

D. Ignacio Migúeliz Valcarlos



Estuche relicario con monja coronada.  
Anverso y reverso.  
Siglo XVIII. Pamplona.  
Catedral.

En el tesoro de Nuestra Señora del Sagrario de la catedral de Pamplona se conserva un estuche relicario labrado en plata en su color que contiene en su interior una delicada figurilla de cera que representa una religiosa. Se trata de una obra de pequeñas dimensiones (6,7 x 3 x 1,2 cm.), elaborada en talleres navarros a lo largo del siglo XVIII, en el que se combina al trabajo de un maestro platero en la realización del estuche, junto a la labor de artesanía conventual en la figura de la religiosa.





Izquierda:  
Molde de yeso de monja coronada. Siglo XVIII.  
Corella. Convento de Carmelitas de Araceli.

Derecha:  
Figura de barro de monja coronada. Siglo XVIII.  
Pamplona. Convento de Agustinas Recoletas.



Nos encontramos ante una obra articulada en forma de caja mixtilínea que se adapta a la efigie que inscribe en su interior, lo que denota que fue realizada ex profeso para acoger a dicha imagen, y no una adaptación posterior de un estuche preexistente. Presenta doble vidriera, recorriendo su perfil una moldura recta que la divide en dos partes simétricas, cada una de ellas adornada con una cenefa triangular en zigzag, alternando los elementos de superficie lisa con otros con el interior rayado, situándose en los ejes una perinola, excepto en el superior, que se sitúa un asa al bias con reasa. En su interior cobija en la ventana del anverso la figura en cera de una monja coronada, con las manos unidas sobre el pecho, en actitud orante. Esta figurita está vestida con túnica, tocas y velo, adornada por una rica policromía en tonos negros, rojos y blancos, ciñendo su cabeza una corona, alusiva quizás a las coronas de flores que las religiosas ceñían el día de su entrada en comunidad y en su defunción. Tanto la corona como las cintas que sujetan el manto, así como los motivos ornamentales del mismo, de rica policromía roja, recuerdan en su

sencillez a las famosas monjas coronadas de origen novohispano. Mientras que la ventana del reverso nos muestra la reliquia en sí, en este caso *Pasti di reliqui*, materia que tenía su origen en los cuerpos de los mártires hallados en las catacumbas romanas. Cuando se desconocía el nombre del mártir, el cuerpo de éste era exhumado ante la presencia de un vicario y expuesto a la veneración pública en una iglesia, tras lo cual sus osamentas se reducían a polvo y se entremezclaban con cera, formándose así la llamada pasta de reliquias, que posteriormente eran exportadas y empleadas para realizar diferentes tipos de relicarios, sobre todo en los conventos, donde tuvieron gran aceptación sobre todo en el ámbito de las clausuras.

Este tipo de relicarios, claro exponente de la religiosidad popular y del arte conventual, eran realizados en clausura por las propias religiosas, a partir de moldes de escayola. El vaciado se realizaba en barro o en cera, y una vez extraído y retocado, daba lugar a múltiples posibilidades: efigies para colgar en el rosario, figuras para regalar a los visitantes, e incluso, como en este caso, se incluían en pequeños relicarios de plata para la devoción personal. Existen diferentes variantes de este tipo de relicarios, que por lo general inscribían en su interior aquellas imágenes de gran delicadeza, como pueden ser los que incorporan representaciones del Niño Jesús, alguna de ellas de mayor riqueza, como los denominados *Niños filipinos*, figuritas de marfil de procedencia filipina, tal y como su nombre indica, que bien se introducían en estuches realizados ex profeso para ellos, o bien se adaptaban a cajitas o joyeros ya realizados. Muchas de estas piezas salieron fuera de los claustros como presentes y regalos tanto a familiares como a benefactores de los conventos y monasterios donde eran realizados. Estas obras, cumplían la función de estuches de reliquias, con un carácter no sólo devocional, sino que también adquirieron rasgos de objetos suntuarios y de adorno personal, gracias a los ricos materiales en que estaban elaborados algunos de ellos, siendo también piezas de carácter taumatúrgico, en las que se buscaba protección divina, entremezclándose en ellas el sentido religioso con las supersticiones y creencias populares tan propias de los siglos del Antiguo Régimen.

Centro importante de elaboración de estas figuras en Navarra fue el convento de Carmelitas Descalzas de Araceli de Corella, una de las clausuras navarras con más tradición en la presencia y difusión de la religiosidad popular, donde se conserva un molde en yeso que presenta gran similitud con la figura de la monja inscrita en este relicario. Estas religiosas ya desde el mismo momento de su fundación, se destacaron por la realización de este tipo de imágenes, que utilizaban tanto para uso y consumo interno, como para complimentar con ellos a superiores, benefactores y familiares, llegando a su máxima expresión en la realización de capillas, relicarios y reducciones de altares a la manera de pequeños teatrinos. Y también encontramos figuras similares a ésta que aquí nos ocupa en otra clausura Navarra, las Agustinas Recoletas de Pamplona, cuyas religiosas todavía hoy conservan varias figurillas de este tipo, tanto barroos como moldes de yeso, lo que nos indica lo extendida que estaba la tradición de elaborar este tipo de figuras en el ámbito de las

clausuras, dentro de los parámetros de lo que podría denominarse como arte conventual. Entre las piezas conservadas en el cenobio pamplonés se encuentran una figura exenta de barro sin policromar ni tratar muy similar a la de la catedral de Pamplona, así como un escaparate con el tema del sepulcro de Cristo, en el que se inserta una de estas monjas.

Este estuche relicario es una de las más recientes incorporaciones al tesoro de la Virgen del Sagrario, ya que fue donado, junto a otras piezas, en noviembre del 2005 por los descendientes de la casa natal de Erratzu de sendos obispos navarros, don Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari (1712-1778), obispo de Pamplona, y don Miguel José de Irigoyen y Dolarea (1785-1852), que fuera obispo de Zamora y Calahorra – La Calzada. Tal y como hemos visto no es de extrañar la pertenencia de este tipo de piezas a un prelado, ya que constituían un preciado regalo por parte de las comunidades religiosas autoras de las mismas a diferentes personalidades con ellas relacionadas. Probablemente, y debido a la cronología de la misma, esta obra habría pertenecido en origen a Juan Lorenzo de Irigoyen y Dutari, quien rigió los destinos de la sede pamplonesa entre 1768 y 1778, habiendo ocupado con anterioridad el cargo de canónigo de la catedral de Jaén, puesto que permutó en 1747 por el priorato de Belate, una de las dignidades asociadas a los canónigos catedralicios de Pamplona.

#### **Bibliografía:**

ARBETETA MIRA, L., *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, Nerea, 1998.

CEA GUTIÉRREZ, A., *El tesoro de las reliquias*. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas, Logroño, Caja Rioja, 1999.

MERLO JUÁREZ, E., “Reliquiae”, *Santuarios de lo íntimo. Retratos en miniatura y relicarios. La colección del Museo Soumaya*, México, Telmex, 2004.

NOVIEMBRE 2010

**Vista de Pamplona (1824)**

D. Eduardo Morales Solchaga

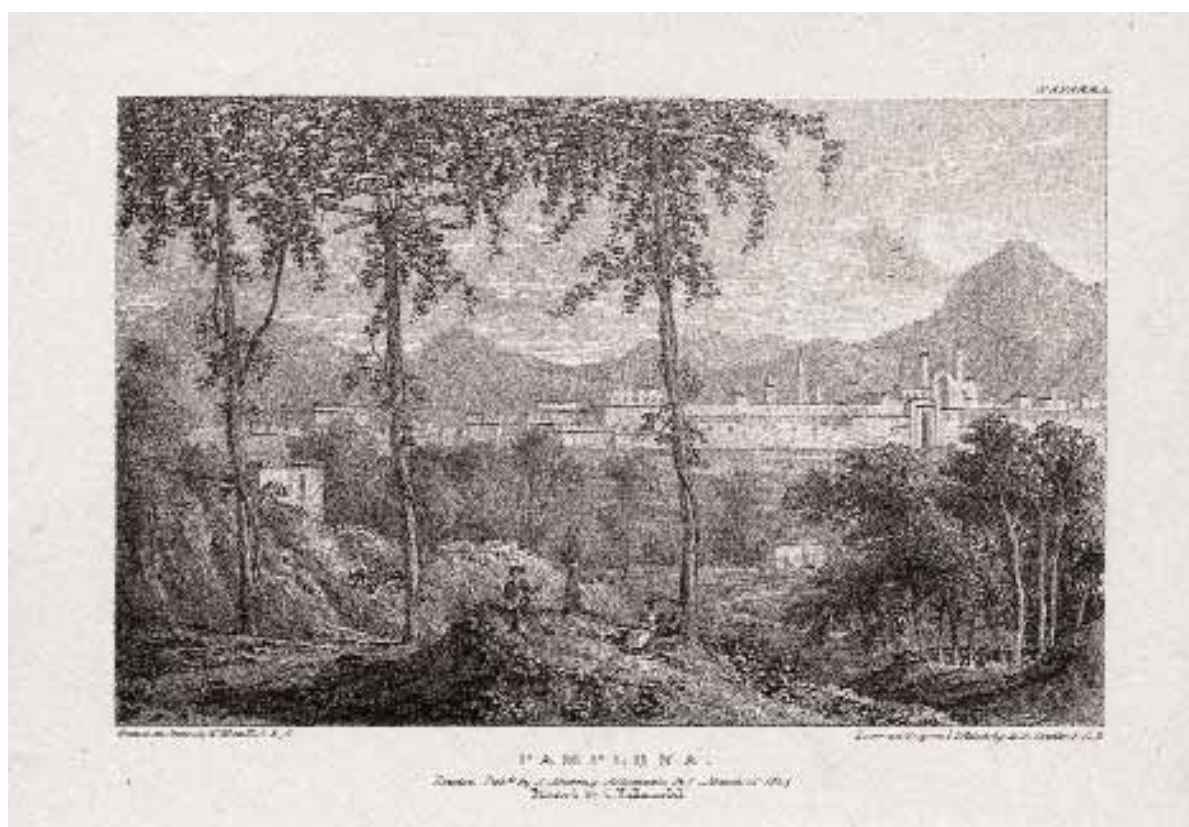
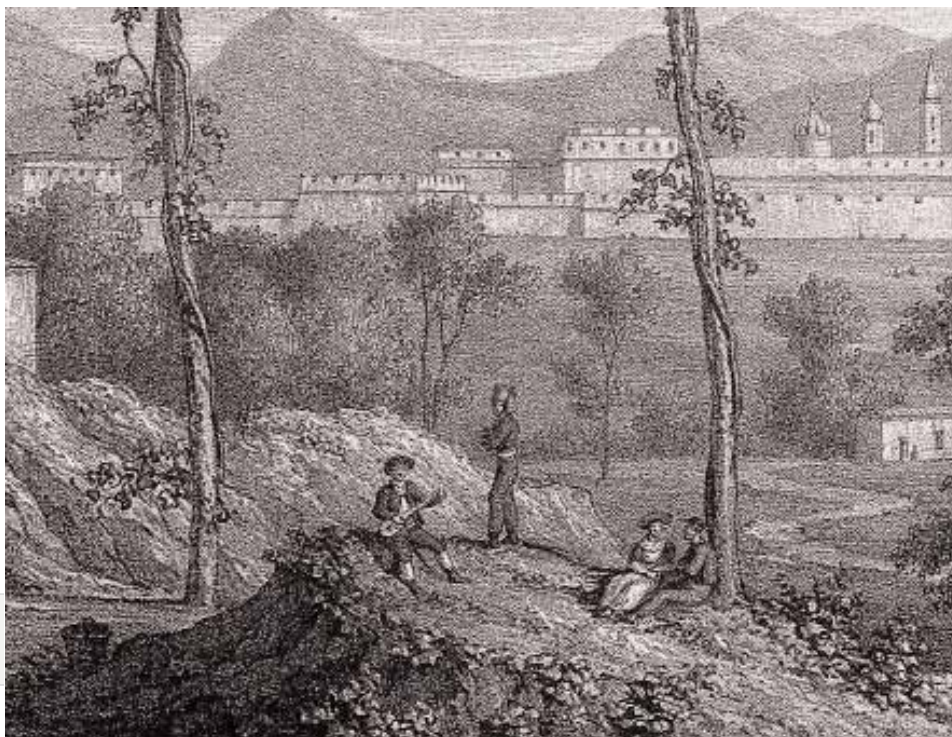


Lámina litográfica con una evocadora y romántica *veduta* de Pamplona, realizada en el primer cuarto del siglo XIX. En un primer plano se presenta a un interesante grupo de personas, que descansan bajo altos árboles, entre cuyas copas se aprecia un complejo entramado de travesaños, que hacen las veces de toldo. Una pareja conversa a la sombra de uno de ellos, mientras que otros dos individuos completan la escena, uno toca la guitarra, y el restante, tocado con un sorprendente sombrero, fija su mirada en el espectador. Se sitúan encima de una colina, a cuyos pies emerge una gran explanada, que deja ver al fondo una imponente, aunque poco creíble vista de la capital del Viejo Reino. A pesar de que las murallas parecen ajustarse a lo estilado en la capital, el contorno de la misma se

Vista de  
Pamplona. E.H.  
Locker y W.  
Westhall (1824).





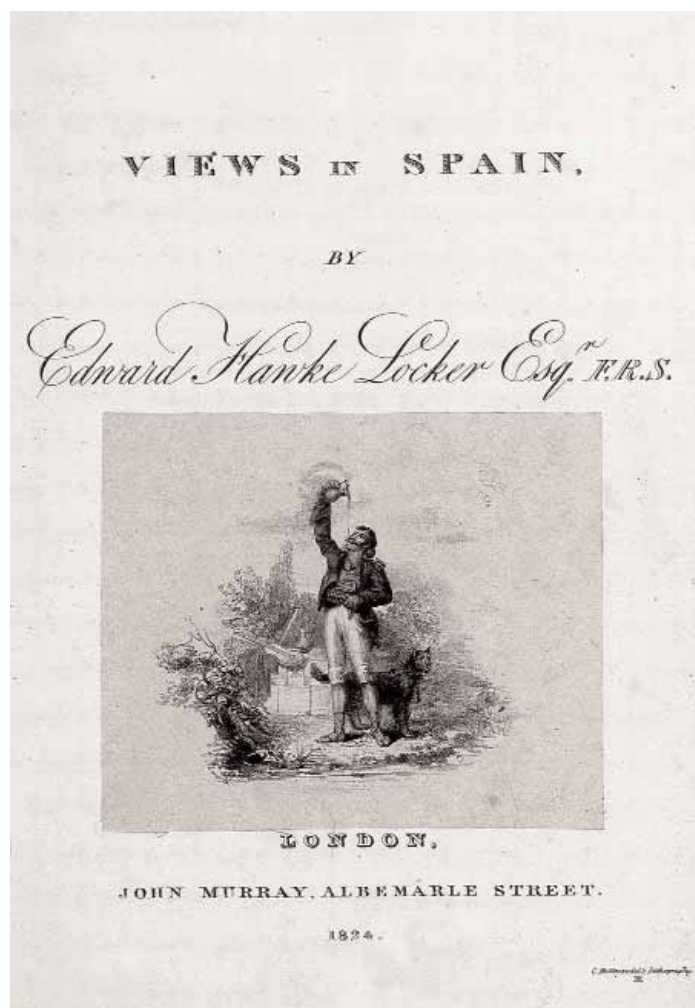
Vista de Pamplona.  
Detalle.

encuentra salpicado de construcciones de estilo árabe, con bulbosas cúpulas, que no se corresponden con la realidad de la ciudad. Tras ella se aprecia el entorno montañoso de la misma, que en este caso sí que refleja con bastante fortuna, la situación real de Pamplona, pudiendo identificarse, de izquierda a derecha y con bastante exactitud, algunas de las cumbres, picos y parajes que circundan la ciudad: San Donato, el monte Gaztelu, el monte Vizcay, Ochovi, el monte Archueta, Irumugarrieta, Añézcar, Trinidad de Erga y monte Agüe. En relación a su posicionamiento respecto al punto de vista del paisaje, parece probable que se tomaran desde la ladera de Mendillorri, algo por encima de la tejería que otrora allí se ubicaba, de la que sólo se conserva su imponente chimenea.

Como se aprecia en el ángulo superior derecho, forma parte de un libro de viajes, concretamente del “Views in Spain”, publicado en formato de volumen en 1824, si bien se editó en fascículos durante el año anterior, coincidiendo con la irrupción en la Península de los Cien mil Hijos de San Luis, con objeto de reponer a Fernando VIII y terminar de ese modo con el Trienio Liberal. Fue en aquel momento, en que España era noticia internacional, cuando el sagaz editor John Murray, cuyo nombre queda plasmado en el centro de la inscripción inferior, aprovechó para publicar un libro, de marcado carácter romántico, con materiales elaborados años antes por el autor, Edward Hawke Locker, que también rubricó la composición, en este caso en la vertiente derecha.

Edward Hawke Locker (1777 - 1849) fue un artista y marino militar inglés, que acompañó al almirante Pellew en la flota del Mediterráneo durante la Guerra de la Independencia española, arribando a las costas de Tarragona en junio de 1813. Allí se le encomendó que llevase unos despachos a Wellington, que se encontraba en Vera de Bidasoa. Durante la citada empresa, que le ocupó hasta octubre de aquel año, atravesó muy variados lugares, como Tarragona, Reus, Alforja, Fraga, Zaragoza, Tudela, Pamplona y Vera de Bidasoa, tomando apuntes y noticias de los mismos. Tras entregar los despachos, recorrió otros tantos puntos de España, procediendo de igual modo, hasta que se reincorporó a las órdenes de Pellew. La litografía que aquí se presenta está basada en los apuntes tomados por Locker en su primera parte del viaje, y, aunque no pudo entrar en la ciudad, ocupada por lo franceses, sí que consiguió describir su entorno y su morfología aproximada.

En el libro "Views in Spain" se recogen sus impresiones y se contabilizan un total de sesenta láminas de lugares, ciudades y pueblos de España, pertenecientes a Cataluña, Aragón, País Vasco, Navarra, las dos Castillas y Valencia. En él se pueden encontrar vistas en las que otros viajeros anteriores, como Laborde y Swinburne no se habían detenido, pues como las grandes capitales estaban en manos francesas, se detuvo en puntos de menor interés estratégico, alejados de las rutas más habituales. Para Navarra, al margen de la presente vista, también se litografiaron láminas de Tudela, Noain, Tafalla, Sorauren, Velate, Zozaya, Sumbilla y Vera de Bidasoa. Además de sus periplos militares, Locker también perteneció a la prestigiosa *Royal Society* (así firmó en la litografía, F.R.S. - *Fellow of the Royal Society* -), resultando uno de sus principales logros la fundación de un museo en Greenwich en el que se exhibieron retratos de personajes ilustres pertene-



Portada del  
"Views in Spain",  
Londres (1824).



cientes a la marina inglesa. También se erigió en fundador de la revista “The plain englishman”, de gran trascendencia en los círculos culturales londinenses de la época.

Una vez entregadas sus impresiones y acuarelas a John Murray, éste contrató a un prestigioso artista para su adaptación litográfica, William Westall (1781 - 1850), cuyas credenciales también se plasmaron, en la parte izquierda de la inscripción. Nacido en Hertford, fue un notable pintor y grabador inglés, miembro asociado de la celeberrima *Royal Academy* (de hecho tras sus credenciales en el grabado se puede leer A.R.A. - *Associate Member of the Royal Academy*). Desde joven fijó su residencia en Londres donde comenzó sus estudios de grabado, y, con diecinueve años, fue enviado en una exploración al Sur de Australia, de donde tomó valiosas e inéditas vistas. Más tarde llegaron viajes a China, India, Jamaica y Madeira. De vuelta en Londres, a partir de la segunda década del XIX, recibió numerosos encargos de editores locales, como es el caso que aquí se presenta, adquiriendo un notable prestigio hasta que falleció, consecuencia de un accidente doméstico que le había dejado postrado en cama. Parece probable que sometiese a los apuntes de Locker a cierto idealismo evocador, más del gusto de la sociedad romántica del momento que el realismo descriptivo, ya trasnochado, que se estilaba en la época inmediatamente anterior.

El volumen al que pertenece la presente litografía gozó de notable aceptación, muy probablemente debido a las magníficas láminas que lo ilustraron, que en muchas ocasiones fueron segregadas del mismo para ser posteriormente enmarcadas. De hecho resulta relativamente sencilla su adquisición, no así la del volumen completo del que en España sólo se conservan tres catalogados. En el Archivo Municipal de Pamplona se preserva la presente litografía, aunque bastante dañada y acuarelada con bastante buen gusto.

### Bibliografía

CABRA LAREDO, M<sup>a</sup> D., “Una visión innovadora de la Guerra de la Independencia: Edward Hawke Locker” en *Goya: Revista de Arte*, nº 181 - 182 (1984), pp. 75 - 79.

FREIXÁ, C., “Paisajes de España: entre lo pintoresco y lo sublime” [estudio introductorio], *Views in Spain*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998.

GÓMEZ NAVARRO, J., “Los primeros viajeros románticos por España: Edward Hawke Locker” en *Sociedad Geográfica Española*, nº 12 (2002), pp. 52 - 63.

LOCKER, E. H., “Views in Spain”, Londres, John Murray, 1824.

LOCKER, E.H., “Views in Spain”[prólogo e introducción de María Dolores Cabra Laredo], Madrid, El Museo Universal, 1984.

Oxford Dictionary of National Biography [online], biografías nº 101029107 y 101016893.

DICIEMBRE 2010

## El retablo mayor de la parroquia de Eguiarreta

D<sup>a</sup>. María Josefa Tarifa Castilla



Retablo mayor de Eguiarreta. Juan de Landa y Ramón de Oscáriz. Mediados siglo XVI. Foto: Antelan S.L.

La iglesia parroquial de Santa María de Eguiarreta está presidida por un retablo mayor dedicado a San Pedro, de estilo renacentista, una obra mixta formada por escenas pictóricas y tallas de escultura que en 2010 ha sido restaurado gracias a la financiación del Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, devolviendo al retablo parte de su esplendor originario, recuperando el colorido de las tablas de pintura del siglo XVI, lo que nos ha permitido apreciar con mayor precisión la calidad y estilo pictórico del mismo, si bien tanto en la mazonería como en las tallas de madera se ha mantenido el dorado y policromía que se le aplicó en 1909 por Florentino Istúriz.

El retablo fue documentado en 1966 por Jimeno Jurío, cuya labor de talla y mazonería corrió a cargo de Juan de Landa, ensamblador afincado en Villanueva de Araquil, quien para octubre de 1540 había realizado la arquitectura del mueble, que todavía estaba en blanco. Meses después, el 1 de enero de 1541, se le encargaron seis imágenes de bulto para el mismo retablo, especificando solamente que una de ellas debía de ser de la Virgen María con el Niño. La obra estuvo concluida para 1548, siendo tasada en 162 ducados. A este trabajo de Landa se suman por los mismos años la ejecución de los retablos de Ichaso, Udabe, Beramendi (desaparecido), y Villanueva de Yerri, éste junto a su suegro Miguel Mar-sal, concluidos para 1545.

Fruto del trabajo de Landa resultó la traza arquitectónica del retablo de Eguiarreta, que se asienta sobre un sotabanco que arranca del suelo, finamente labrado con grutescos sin policromar, al que sucede el banco, tres cuerpos de cinco calles y ático de tres calles, rematada la central con frontón triangular. Los dos primeros cuerpos cobijan bajo hornacinas aveneradas esculturas de San Antón Abad, grupo del Santo Entierro, Santa Ana, la Virgen y el Niño, y Santa Catalina, sucediéndose en el segundo nivel las figuras de un santo obispo, San Miguel Arcángel, el titular San Pedro en cátedra, San José con el Niño (barroco) y San Pablo, quedando el retablo rematado en la escena central del ático con el grupo del Calvario. Desde un primer momento el retablo incluyó en la traza renacentista del primer cuerpo un espacio en el lateral del Evangelio destinado a sagrario para recoger las Especies Eucarísticas. Con posterioridad, en 1640, de acuerdo a las directrices tridentinas, se colocó en medio del altar un nuevo sagrario realizado por Francisco de Olmos, entallador y Juan y Antón de las Heras, pintores, vecinos de Asiáin, que no ha llegado hasta nuestros días, espacio que en la actualidad permanece vacío.

Una vez concluida la mazonería y parte escultórica del retablo, se encargaron las siete tablas pictóricas que conforman el mismo al pintor Ramón de Oscáriz, vecino de Pamplona, quien por la consulta de los libros de cuentas parroquiales sabemos que ya estaba trabajando para el 5 de noviembre de 1550, frente a la fecha dada hasta el momento de 1551, trabajo que concluyó en 1553, ocupándose también de dorar la arquitectura del retablo, siendo valorado todo ello en 269 ducados y 3 reales y medio. Por tanto, hasta el momento es la primera obra documentada del autor, que ya fue atribuida a este artista por Pedro Navascués en 1965, y documentada por Jimeno Jurío un año des-





Detalle del martirio de San Pedro y San Pablo. Ramón de Oscáriz. Mediados siglo XVI. Foto: Antelan S.L.

pués. En lo que respecta a la iconografía de las siete tablas representadas, Oscáriz muestra preferencia desde un principio por los santos y santas emparejados, como San Francisco y Santo Domingo, San Fermín y San Babil, Santa Brígida y Santa Marina, Santa Lucía y Santa Bárbara, a los que suma episodios de la vida de San Pedro y San Pablo, como sus martirios, milagro de ambos ante el emperador Nerón y la escena del *Quo Vadis*, temas que tratará en otros retablos navarros.

Ramón de Oscáriz es la figura principal de uno de los talleres pamploneses más importantes de la segunda mitad del siglo XVI, como estudió García Gainza, cuyo estilo pictórico se desenvuelve entre la tradición gótica hispanoflamenca propia del primer tercio del Quinientos y las nuevas corrientes italianas importadas a mediados del mismo. El paisaje es un ingrediente flamenco en la pintura de Oscáriz. En él los primeros términos se pintan pedregosos, salpicados de piedras ovaladas de regular tamaño, junto a las que crecen pequeñas hierbas de variados tipos, como apreciamos en la tabla de los martirios de San Pedro y San Pablo de Eguiarreta, mientras los fondos nos presentan paisajes profundos y verdes con frondosas vegetaciones cubiertos por celajes a base de estratos horizontales que son en su parte más alta nocturnos.

Muy del gusto del pintor son también las arquitecturas que comparten sin excepción el fondo con el paisaje. Con frecuencia contemplamos una ciudad amurallada con sus almenas y edificios, entre los que aparece una torre circular formada por dos pisos de arquerías y cubierta por un chapitel cónico rematado en afilada aguja, como ejemplifican las escenas del Milagro de San Pedro y San Pablo ante Nerón, el Martirio de San Pedro y San Pablo y la Aparición de Cristo a San Pedro en Roma o *Quo Vadis*.

La consulta de estampas italianas justifica los marcos de representación con nichales, galerías o patios con arquerías de medio punto y columnas clásicas con las que el pintor obtiene perspectiva, como es buen ejemplo de ello la tabla de San Francisco de Asís y Santo Domingo, en la que Oscáriz coloca a ambos santos sobre un embaldosado dispuesto en damero y enmarcados por una fantástica arquitectura clasicista de fondo, un patio cuadrangular formado por un alto pedestal sobre el que apean columnas marmóreas de fuste rosáceo y capitel dorado clásico, sobre las que descansan arcos de medio punto, que a su vez dan paso a un segundo cuerpo articulado por una sencilla barandilla abalaustrada.

Finalmente, llamamos la atención sobre la tabla que ha sido interpretada hasta el momento como el Milagro de San Pedro y San Pablo expulsando los demonios del cuerpo de un poseído, en presencia del emperador Nerón. A nuestro parecer, la escena representa otro de los episodios de la vida de San Pedro y San Pablo, que también tuvo lugar ante la presencia del emperador Nerón y en la ciudad de Roma, cuando dichos apóstoles se enfrentaron a Simón el Mago por los engaños que éste hacía a la gente. Simón, en venganza y para ultrajar a los cristianos, convocó al pueblo romano para que fuesen testigos de su ascenso al cielo, y tras subirse a una torre muy alta se tiró al vacío y salió volando, todo ello ante la presencia de Nerón. Entonces San Pablo se puso a rezar y San Pedro ordenó a los demonios que soltasen a Simón, quien inmediatamente dejó de estar suspendido en el aire y cayó al suelo falleciendo al instante. Éste es el episodio que a nuestro parecer recoge la tabla de Eguiarreta, con el cuerpo sin vida de Simón en el suelo, dibujando un marcado escorzo que proporciona profundidad a la escena, a la vez que San Pedro y San Pablo dirigen su mirada y señalan a las bestias inmundas posadas en el cielo que todavía hacen el gesto de haber sostenido al Mago, ante la furiosa mirada de Nerón.

En este episodio apreciamos otro de los rasgos característicos del estilo pictórico de Oscáriz de raigambre flamenca, como es el detallismo por las joyas y por los bordados y los aspectos nimios del ropaje. El pintor gusta vestir a sus personajes con ricas telas y pieles, como los brocados, algunos de tonos amarillentos que imitan el oro de los pintores hispanoflamencos, según apreciamos también en el episodio el martirio de San Pedro, similares a las vestimentas que portan los Reyes Magos en la tabla de la Epifanía del retablo mayor de Inza, la escena de la aparición del arcángel San Miguel a San Gregorio del retablo mayor de Cía, o escenas de la vida de San Juan Bautista del retablo de Setuain.

**Bibliografía:**

NAVASCUÉS Y DE PALACIO, P., “Ramón de Oscáriz, pintor navarro del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, nº 98-99, t. XXVI, (1965), pp. 103-106.

JIMENO JURÍO, J.M., “Autores y fechas del retablo de Eguiarreta (Araquil)”, *Príncipe de Viana*, t. XXXVII, (1966), pp. 227-228.

GARCÍA GAINZA, M.C., “Los Oscáriz, una familia de pintores navarros del siglo XVI”, *Príncipe de Viana*, t. XXX, nº. 114 y 115, (1969), pp. 5-52.

ECHEVERRÍA GOÑI, P.L., “El taller pictórico de Pamplona en el siglo XVI”, en *El Arte en Navarra. 2. Renacimiento, Barroco y Neoclasicismo del arte actual*, Pamplona, Diario de Navarra, 1994, pp. 337-352.

TARIFA CASTILLA, M.J., “Una nueva atribución al taller pictórico de los Oscáriz: el retablo mayor de Inza”, *Príncipe de Viana*, nº 244, (2008), pp. 271-310.





Palacio del Marqués de Huare de Tudela. Escalera